

Fernando Ibarra Chávez
Editor

CRÍTICA Y LITERATURA DE ITALIA

XII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

CRÍTICA Y LITERATURA DE ITALIA

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

[El presente volumen es una impresión a partir de la correspondiente edición digital]

Primera edición: 2018

Facultad de Filosofía y Letras
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
Ciudad Universitaria
04510, Ciudad de México
Hecho en México
ISBN (edición digital): 978-607-02-9995-7

Fernando Ibarra Chávez
Editor

CRÍTICA Y LITERATURA DE ITALIA

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
XII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
9-13 de noviembre de 2015



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2018

Presentación

Desde hace más de dos décadas, la Cátedra Extraordinaria "Italo Calvino", adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el apoyo del gobierno italiano ha llevado a cabo de manera ininterrumpida un encuentro bianual que reúne a especialistas en humanidades dedicados a los estudios de temas relacionados con Italia y su cultura. Del 9 al 13 de noviembre de 2015 se celebraron las XII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos en las que participaron cerca de 60 investigadores provenientes de varias universidades de México e Italia, naturalmente, pero también contamos con la colaboración de académicos que trabajan en universidades de Estados Unidos, Cuba, Brasil, Inglaterra y España. En aquella ocasión la línea temática de las Jornadas versó sobre la crítica literaria italiana, aunque, como es costumbre, se dio cabida a otros temas.

El presente volumen colectivo, titulado *Crítica y literatura de Italia*, es el resultado de aquel encuentro. Gracias a la valiosa colaboración de los investigadores participantes podemos contar con un grupo de textos que ejemplifican temáticas, tendencias, corrientes, modas e intereses de quienes se dedican profesionalmente al estudio de Italia y los italianos en México y en el mundo.

Los textos están distribuidos por afinidades temáticas en cuatro bloques: 1) Italo Calvino, por ser quien dio nombre a nuestra Cátedra Extraordinaria, 2) Crítica y literatura, 3) Literaturas en contacto y 4) Lingüística, traducción y difusión del italiano.

El volumen abre con un texto del reconocido crítico Mario Barenghi quien, a partir de la reflexión crítica (y a veces, filosófica), traza puntos de contacto entre el olvido y la memoria en la narrativa de Italo Calvino. Con detalle, muestra algunos pasajes en los que los personajes calvinianos se configuran a partir del recuerdo total o parcial de su propio pasado, ya perdido. Sin duda, esta aproximación permitirá encontrar nuevas líneas de reflexión e investigación para los amantes de Calvino.

También sobre Calvino, Mayerín Bello expone algunas reflexiones del escritor ítalo-cubano en relación con la política socialista vigente en la isla durante los años 60. Justo en esta década, Calvino pronunció conferencias en La Habana, mismas que se publicaron en periódicos locales, junto con entrevistas y otros textos de reflexión política. Para cerrar el bloque, Rogelio Lagu-

na analiza algunos aspectos de *El barón rampante* de Italo Calvino desde la convicción de que se trata de un relato de amor, sin duda, platónico. Además, incluye un ejercicio intertextual musical del cantautor español Pedro Guerra, que reinterpreta el amor entre Viola y Cosimo.

En el segundo bloque tamático se encuentran dispuestos los resultados de varias investigaciones que nos permiten trazar algunas coordenadas de referencia en relación con las letras y el ejercicio crítico durante los últimos cien años. Iniciamos con Angela Borghesi –otra prestigiosa investigadora– que presenta un cuadro analítico de la crítica literaria practicada por Cesare Garboli, Alfonso Berardinelli, Domenico Scarpa y Matteo Marchesini, cuatro personajes de relevante importancia que comparten una característica: no se encuentran inscritos en el sector académico. Basada en una muy nutrida bibliografía directa, Borghesi recupera parte de las consideraciones críticas y metacríticas de aquellos autores, donde resalta su libertad de juicio y su autonomía.

Por su parte, Margherita Verdirame reflexiona sobre la labor dramatúrgica de Giuseppe Antonio Borghese –antifascista radicado en Estados Unidos–, al retomar el modelo idealizado de Moctezuma como símbolo antiguo que puede explicar la realidad contemporánea. Sigue Aline Fogaça dos Santos, quien ofrece un horizonte de la crítica literaria italiana y brasileña en relación con Giovanni Papini, de los comentarios de Otto Maria Carpeaux a los textos críticos aparecidos en los suplementos culturales de *O Estado di S. Paolo* durante la segunda mitad del siglo XX. A partir del análisis de la obra autobiográfica de Guido Morselli y Cesare Pavese, Israel Mireles apunta la importancia del diario como vehículo para la crítica literaria, pues ambos autores dejaron a la posteridad breves reflexiones literarias en sus respectivos diarios. Más adelante, Mariapia Lamberti –discípula de Mario Fubini–, a modo de homenaje, nos ofrece un ejercicio de análisis métricos siguiendo las enseñanzas de su maestro, en virtud de los cuales se demuestra que la métrica no debe ser un árido repertorio de cifras mudas, sino un instrumento más para la interpretación poética.

Siguiendo el orden cronológico, Egide Guareschi traza brevemente la entrada de Giorgio Caproni en el canon de la poesía italiana del *Novecento*, para luego mostrar con ejemplos puntuales los cambios estilísticos en la poesía del escritor toscano. Otro investigador que trabaja en Brasil, Andrea Santurbano, ofrece una serie de reflexiones en torno a la literatura extraídas de la obra ensayística de Giorgio Manganelli, que nos permite conocer parte de sus apreciaciones literarias y lingüísticas, sobre todo, de sus juicios críticos sobre el quehacer literario en el siglo XX.

Como parte de los nuevos enfoques críticos, Sabina Longhitano comparte un trabajo en donde analiza la expresividad como una aproximación al discurso literario con una perspectiva pragmática. Bajo esta visión, muestra aspectos

comunes del discurso literario frente a otro tipo de discursos para hacer notar las particularidades de aquél. Para concluir el bloque, Rafaella De Antonellis presenta un ensayo sobre el estado de la crítica cinematográfica italiana en los últimos años, a partir de la proliferación de nuevos procesos de comunicación masiva (páginas web, blogs, revistas electrónicas) que han incidido tanto en la apreciación cinematográfica como en la discusión crítica y teórica al respecto.

La tercera sección de este volumen reúne investigaciones en las que se ponen en relación autores, fuentes textuales, literaturas extranjeras y disciplinas que abren rutas interpretativas novedosas y ofrecen datos precisos acerca de los mecanismos de dichos contactos desde el comparativismo o la historia literaria.

Abre este apartado una investigación sobre la intermedialidad que durante los siglos XIV y XV sufrió la historia de Griselda, de Giovanni Boccaccio. Francisco Rodríguez rastrea las realizaciones surgidas a partir de la versión latina de Petrarca, con especial interés en *Valter e Griselda* del catalán Bernat Metge, para demostrar las endebles fronteras entre traducción y adaptación durante la Edad Media. Enseguida, Armando Cintra analiza la recepción del mito de Orfeo en la Europa barroca, con particular atención en la recuperación y reelaboración de dicho relato por Juan de Jáuregui, a partir de los antecedentes del mito explotados en los melodramas italianos de Ottavio Rinuccini y Claudio Monteverdi. Dando un salto temporal y geográfico, Fernando Ibarra traza un panorama de la recepción de Dante, como hombre y como poeta, por parte de escritores y artistas mexicanos del siglo XIX. Destaca la presencia de Dante como héroe romántico, pero también es relevante encontrar traducciones, pinturas, esculturas y textos inspirados en la obra dantesca.

Aimée Mendoza brinda un estudio bien documentado y puesto al día en el que identifica las fuentes medievales en "La città abbandonata", relato incluido en *Gog* de Giovanni Papini. En particular, la autora se concentra en el evidente conocimiento de Papini sobre libros de viajes y literatura fantástica. Partiendo de reflexiones sustentadas en la función del poeta como investigador de la poesía y de la naturaleza humana y en la escritura como autobiografía intelectual, Diego Alcázar encuentra semejanzas pertinentes entre Cesare Pavese y Agustí Bartra, ambos poetas nacidos en 1908.

El cuarto bloque temático de este volumen está dedicado a la lingüística, la traducción y la difusión de la lengua italiana fuera de la península. En el primer artículo, Hermann F. Haller presenta un estudio acerca de la labor lexicográfica de John Florio –lingüista, traductor y escritor inglés, de padre italiano–, quien fue uno de los pioneros en la elaboración de diccionarios bilingües inglés-italiano en el siglo XVI, cuyo mayor trabajo en este sector fue *A Worlde of Wordes*, además de varios textos de reflexión lingüística que nos indican los avances de la disciplina en aquel siglo.

Más enfocado al trabajo de traducción, José Luis Quezada analiza la labor traductora de Agnolo Ambrogini, un representante del Humanismo italiano. En su texto, Quezada explora algunas traducciones y comentarios sobre Homero para enfatizar la labor humanística del intelectual italiano.

Como parte de sus intereses musicales y literarios, el cantautor italiano Fabrizio d'André realizó traducciones de George Brassens, Leonard Cohen y Bob Dylan, cuyos resultados –de alto valor estético– se analizan en el trabajo de Clara Ferri. Para cerrar el volumen, el profesor de italiano Jaime Magos comparte algunas experiencias acerca de la difusión de la lengua y la cultura italianas gracias a las emisiones radiofónicas dedicadas a esta lengua, llevadas a cabo en la radiodifusora local de Universidad Autónoma de Querétaro.

Es un orgullo para la Catedra Extraordinaria "Italo Calvino" publicar este XIII libro colectivo derivado de nuestros encuentros académicos. Esperamos que en los años venideros se mantenga el entusiasmo de nuestros colegas de México y el mundo para nutrir nuestros volúmenes con investigaciones inéditas y originales.

Fernando Ibarra

Calvino smemorato: l'ostensione dell'oblio come strategia memorialistica

Mario Barenghi
Università degli Studi di Milano Bicocca

Una canzone sulla Resistenza

Calvino è sempre stato, essenzialmente, un narratore. Ad altre forme espressive, quali il teatro, il cinema, la canzone, il melodramma, cosí come d'altronde alla poesia, si è accostato piú volte e in varie epoche della sua vita, ma sempre in maniera occasionale e desultoria. In queste zone periferiche della sua opera è impossibile fare grandi scoperte sul piano strettamente estetico. Tuttavia non pochi sono i testi che offrono scorci interessanti sul senso e sulle motivazioni delle prove maggiori: anche perché a volte Calvino azzarda qui esperimenti altrove non ripresi, e dalle opzioni scartate possono emergere indicazioni utili. Come recita un brano della "Poubelle agréée", "si è ciò che non si butta via".[1]

Tale è il caso di *Oltre il ponte*, peraltro la piú famosa fra le canzoni scritte da Calvino per la musica di Sergio Liberovici. Pubblicata nell'estate del 1958, *Oltre il ponte* si inserisce nel quadro della collaborazione con Cantacronache, gruppo torinese che era nato all'insegna del motto "evadere dall'evasione", in polemica con la dilagante fortuna della produzione d'intrattenimento: quella che un tempo si usava chiamare musica leggera, e che già aveva uno dei suoi templi proprio nella città di Calvino, Sanremo, sede storica del Festival della Canzone Italiana. Il nome Cantacronache intendeva evocare il sostantivo *cantastorie*, con una sfumatura attualizzante che confermava e al tempo stesso temperava la connotazione di popolarità implicita nel vocabolo. Oltre a Liberovici, del gruppo facevano parte Emilio Jona, Michele Straniero, Giorgio De Maria, Fausto Amodei; la loro esperienza verrà ripresa all'inizio degli anni Sessanta dal Nuovo Canzoniere Italiano, legato soprattutto ai nomi di Ivan Della Mea e di Giovanna Marini. Per Cantacronache Calvino scrive testi caratterizzati –come osserva Bruno Falcetto– da una notevole varietà:

> si passa da una ballata antimilitarista (*Dove vola l'avvoltoio?*) a una *tranche de vie* (*Canzone triste*), da una canzone sulla memoria della Resistenza (*Oltre il ponte*) a una lunga ballata cumulativa di sapore anticapitalistico (*Sul verde fiume Po*), fino a *La tigre*, un *divertissement* in cui convivono misoginia e ammirazione per la risolutezza femminile.[2]

[1] *Romanzi e racconti*, a cura di Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, p. 65.

[2] *Ibid.*, p. 1277.

Ecco il nostro argomento, la memoria; e in primo luogo la memoria della Resistenza. Com'è noto, l'esperienza partigiana –decisiva per la maturazione umana, politica e intellettuale di Calvino– aveva alimentato, sia pure in chiave non direttamente autobiografica, la massima parte della sua produzione letteraria degli anni Quaranta, dal romanzo d'esordio *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) alla raccolta *Ultimo viene il corvo* (che comprende racconti scritti fra il 1945 e il 1949). In seguito Calvino aveva battuto altre strade. A un decennio abbondante dalla Liberazione, il tema era riemerso nel cap. XVIII della *Speculazione edilizia*, pubblicata per la prima volta nel 1957 sulla rivista *Botteghe Oscure*.[3] Nel cap. XVIII il protagonista Quinto Anfossi viene a sapere che Caisotti, l'impresario con il quale si è messo incautamente in affari, ha due cambiali in protesto. In qualità di creditore, va a casa sua a chiedere spiegazioni; e cosí scopre, con grande sorpresa, che anche lui era stato partigiano, e per di piú nella sua stessa brigata. Ma mentre Caisotti ricorda di averlo visto e sa citare con precisione nomi e luoghi, la memoria di Quinto è appannata. Le cose non migliorano quando vede alla parete uno di quei quadri con le fotografie dei caduti d'una città o d'una formazione:

> Quinto aguzzò gli occhi, il quadro era in ombra e il vetro era impolverato, le facce dei caduti erano piccolissime e minuscola la scritta dei nomi, e gli sembrava di non riuscir a riconoscerne nessuno. Ne aveva conosciuti tanti, di quelli che poi erano morti! [...]. Eppure ora gli veniva di cercarne solo uno, conosciuto appena, uno venuto da poco e poi subito ammazzato, sciocamente: era di pattuglia insieme a lui, e solo per caso uno aveva preso da una parte e uno dall'altra. Adesso gli sembrava che una di quelle minuscole fotografie gli somigliasse, ma poteva essere anche quell'altra, oppure quella vicina [...] ognuno poteva essere un altro, non si capiva nulla.[4]

Corrono tempi di disincanto: le speranze di rigenerazione della società italiana, cosí vive durante la Resistenza e nell'immediato dopoguerra, si sono dissolte. Questa delusione storica era evocata anche nel *Barone rampante*, uscito pure nel 1957, e tornerà in opere successive, come *La giornata d'uno scrutatore*. A ciò si aggiunge ora la constatazione che l'immagine della guerra di liberazione è sbiadita perfino nella memoria di chi l'ha vissuta in prima persona. Ebbene, a pochi mesi di distanza (e a un anno dall'uscita dal PCI), Calvino coglie l'occasione del sodalizio con Liberovici e torna sul tema per affrontarlo nella maniera piú diretta. In *Oltre il ponte* un uomo ancora giovane ma non piú giovanissimo si rivolge a una ragazza che all'epoca della guerra era bambina. Il suo intento è di trasmetterle, o meglio, di trasfonderle il senso, il succo dell'esperienza partigiana:

[3] *La speculazione edilizia*, inclusa in forma abbreviata nei *Racconti* esce in volume autonomo nel 1963; ora in *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 779-890.

[4] *Ibid*., p. 862.

O ragazza dalle guance di pesca,
o ragazza dalle guance d'aurora,
io spero che a narrarti riesca
la mia vita all'età che tu hai ora.
Coprifuoco: la truppa tedesca
la città dominava. Siam pronti.
Chi non vuole chinare la testa
con noi prenda la strada dei monti.

Avevamo vent'anni e oltre il ponte
oltre il ponte che è in mano nemica
vedevam l'altra riva, la vita,
tutto il bene del mondo oltre il ponte.
Tutto il male avevamo di fronte,
tutto il bene avevamo nel cuore,
a vent'anni la vita è oltre il ponte,
oltre il fuoco comincia l'amore.

Silenziosa sugli aghi di pino,
su spinosi ricci di castagna,
una squadra nel buio mattino
discendeva l'oscura montagna.
La speranza era nostra compagna
a assaltar caposaldi nemici
conquistandoci l'armi in battaglia
scalzi e laceri eppure felici.

Avevamo vent'anni e oltre il ponte...

Non è detto che fossimo santi,
l'eroismo non è sovrumano,
corri, abbassati, dài, balza avanti,
ogni passo che fai non è vano.
Vedevamo a portata di mano,
dietro il tronco, il cespuglio, il canneto,
l'avvenire d'un mondo piú umano
e piú giusto, piú libero e lieto.

Avevamo vent'anni e oltre il ponte...

Ormai tutti han famiglia, hanno figli,
che non sanno la storia di ieri.
Io son solo e passeggio tra i tigli
con te, cara, che allora non c'eri.
E vorrei che quei nostri pensieri,
quelle nostre speranze d'allora,
rivivessero in quel che tu speri,
o ragazza color dell'aurora.

Avevamo vent'anni e oltre il ponte...[5]

[5] *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 641-642.

In questa canzone Calvino fa proprio quello che, a scanso di ogni sbavatura apologetica o propagandistica, nei racconti evita accuratamente di fare. Si esprime in forma chiara, esplicita, didascalicamente semplificata: le ragioni della lotta partigiana, lo spirito dei combattenti, il senso del loro agire, il tempo passato, l'incombere della dimenticanza. Suddiviso in quattro strofe, il testo si articola saldamente sulla figura dell'antitesi: loro/noi, nemici/compagni, male/bene, oppressione/libertà, acquiescenza/ribellione, presente/futuro. E ancora: durezza della condizione attuale/slancio verso l'avvenire; limiti dell'azione possibile/altezza del suo significato ideale. Nel finale l'opposizione è istituita fra passato e presente: mentre tanti hanno dimenticato, il soggetto si ostina invece a ricordare, e cerca, perpetuando la memoria, di rinnovare la speranza. Evidente la sintonia con i discorsi (peraltro ben altrimenti arrovellati e problematici) del commissario Kim, nel cap. IX del *Sentiero*: la spinta elementare di riscatto umano come minimo comune denominatore di tutti i combattenti, la consapevolezza del divario tra il valore personale dei singoli e l'importanza storica della loro scelta, l'idea che dalla parte di chi si batte per la libertà nessun gesto va perduto ("ogni passo che fai non è vano"). Vistose poi, nei dettagli narrativi della seconda strofa (la missione all'alba, i ricci, gli aghi di pino), le anticipazioni di "Ricordo di una battaglia", uno dei testi sui quali ci dovremo soffermare.

Oltre il ponte rimane un episodio isolato. Gli altri testi per Cantacronache, come abbiamo visto, parlano d'altro; i racconti degli anni successivi declineranno l'immagine della Resistenza e, piú in generale, del vissuto personale dell'autore in una prospettiva del tutto diversa. Non piú la designazione diretta di un patrimonio ideale che occorre salvaguardare, bensí la drammatizzazione dell'oblio. Si tratta –inutile sottolinearlo– di una strategia retorica: Calvino esibisce il fatale affievolirsi del ricordo per farne risaltare il valore. Quel poco che la memoria ancora trattiene è tanto piú prezioso, quanto piú esiguo e precario.

Sanremo e dintorni

Le pagine che seguono propongono un percorso articolato in sei tappe, con riferimenti ad altrettanti testi di natura alquanto diversa. Prenderemo in esame, nell'ordine, *La strada di San Giovanni* (1962), la prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, due racconti delle *Cosmicomiche* (1965), cioè "Un segno nello spazio" e "I dinosauri", il racconto "Ricordo di una battaglia" (1974) e l'articolo "Tante storie che abbiamo dimenticato" (1985). La varietà testuale è notevole: racconti autobiografici, racconti fantastici, un autocommento, un intervento commemorativo. Tratto comune, il rapporto controverso con la memoria, che prende la forma di un tentativo di recupero del passato destina-

to all'insuccesso ma suscettibile di un sostanziale ribaltamento. Se l'obiettivo sfugge, lo sforzo di raggiungerlo ne preserva comunque almeno in parte il senso. Il meccanismo ha qualche affinità con una celebre leggenda chassidica, tramandata fra gli altri da Gershom Scholem. Quando il rabbino Ysra'èl Bàalshem doveva assolvere un compito difficile, si recava in un posto nella foresta, accendeva un fuoco, recitava delle preghiere, e i suoi propositi diventavano realtà. Ma con il trascorrere delle generazioni il ricordo si affievolisce. Un successore di Rabbí Bàal-shem non conosce piú le preghiere, ma conosce il luogo e sa accendere il fuoco, e anche i suoi desideri si realizzano; un altro ha dimenticato le preghiere, ha dimenticato come si accende il fuoco, ma ricorda dov'è quel luogo, e tutto si realizza secondo il suo intento. Finché si arriva a Rabbí Yisra'èl di Rischin, che pure si trova ad affrontare un compito importante ma non sa piú né quali sono le preghiere da recitare, né come si fa il fuoco, né quale sia il posto dove compiere il rito. Di tutto questo, però, può ancora raccontare la storia. E il suo racconto, da solo, ha la stessa efficacia delle azioni degli altri.

Beninteso, questo riferimento vale solo come analogia. La mistica ebraica era estranea alla cultura di Calvino, né risulta che abbia mai citato la leggenda del Rabbí di Rischin; e sebbene sia probabile non solo che la conoscesse, ma che (tramite Fortini?) ne abbia avuto notizia assai per tempo, cioè nel corso degli anni Cinquanta,[6] non è affatto necessario supporre una qualunque derivazione. Resta non di meno un'affinità di principio: l'evocazione di un oggetto, cioè la sua rappresentazione verbale, può compensarne l'assenza o l'oblio, purché il racconto sia efficace. Dopodiché l'atteggiamento calviniano è senz'altro piú laico, piú prosaico: nessuna magica presunzione di equivalenza, nessuna illusione sul fatto che non tutto sia recuperabile e che molto –moltissimo, a volte– sia irrimediabilmente perduto. Da questo punto di vista, è senz'altro piú vicina a Calvino la versione della leggenda riportata da Clara Sereni nel suo "libro di famiglia", *Il gioco dei regni*:[7] qui il racconto si chiude non su un'affermazione, ma su una domanda ("Quel che so fare, è tener viva la memoria di questa storia: basterà?"). Certo è che solo raccontando si può sperare di salvare qualcosa: e per questo il racconto dev'essere costruito nella maniera adatta.

[6] La diffusione in Italia della leggenda del Rabbí di Rischin è legata alla pubblicazione di Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. di Guido Russo. Secondo Fortini, che conosceva Calvino fin dall'epoca dell'uscita del *Sentiero*, da lui recensito sull'*Avanti*! e che poteva conoscere l'originale tedesco (*Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*), il direttore editoriale del *Saggiatore*, il critico Giacomo Debenedetti, amava ripetere quella leggenda (cfr. Angela Borghesi, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, pp. 201-202; la testimonianza di Fortini si legge nell'articolo "Il critico e il suo racconto", *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1977). La frequentazione di Calvino con Franco Fortini (e con Renato Solmi) è adombrata nel cap. VII della *Speculazione edilizia*, dove si svolge il dialogo con i personaggi di Bensi e Cerveteri.

[7] Clara Sereni, *Il gioco dei regni*.

Mai raccolto in volume vivente l'autore, "La strada di San Giovanni" compare al primo posto nell'indice del piú compiuto fra i progetti autobiografici, *Passaggi obbligati*.[8] Al centro del brano è il difficile rapporto con il padre, còlto –o per dir meglio, sceneggiato– attraverso la rievocazione dell'ascesa mattutina verso il podere dell'entroterra del quale l'agronomo Mario Calvino si occupava con pari dedizione e competenza, e che i figli percepivano invece innanzi tutto come la causa di ingrate *corvées*. Dopo un inizio folgorante ("Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra […], a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera di due continenti"), e dopo l'enunciazione del tema ("per mio padre il mondo era di là in su che cominciava […] per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giú"), la narrazione indugia con attenzione su cose, spazi, paesaggi, sottolineando l'importanza dei nomi:

> là il campanile di San Siro, la cupola a piramide del teatro comunale Principe Amedeo, qua la torre di ferro dell'antica fabbrica di ascensori Gazzano (i nomi, ora che le cose non esistono piú, si impongono insostituibili e perentori sulla pagina per essere salvati).[9]

Padre e figlio non si parlano molto, anzi, non si parlano affatto: alla divaricazione delle strade fa riscontro la divergenza linguistica. A tacere della bravura a imitare il canto degli uccelli, conosciuti specie per specie, l'idioletto paterno consiste in una babelica mescolanza di dialetto sanremese, italiano, spagnolo, con tocchi sporadici di francese e d'inglese, e ovviamente una gran profusione del latino della terminologia botanica, che il narratore a un certo punto evoca sciorinando una serie di nomi inventati. Qui il discorso si ripiega su di sé, quasi aggrovigliandosi. Una facile scorciatoia? No, l'intento era di restare fedele all'indifferenza di allora. Ma non sarebbe stato piú appropriato recuperare i nomi giusti? O, al contrario, la compensazione a posteriori avrebbe significato barare al gioco, occultare una perdita?

> (Eppure, eppure, se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e di pietà, finalmente un far ricorso a quell'umile sapienza che la mia gioventú rifiutava per puntare su carte ignote e infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni

[8] Edita su *Questo e Altro* nel 1962, "La strada di San Giovanni" è stata raccolta nell'omonimo volume postumo, quindi in *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 7-26. Sul progetto di *Passaggi obbligati* si veda la nota di Claudio Milanin, nello stesso volume, pp. 1199-1205.

[9] *Romanzi e racconti*, vol. III, p. 8.

continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni).[10]

Il percorso è narrato con grande ricchezza di dettagli: strade, edifici, ponti, beudi, mulattiere e naturalmente incontri, scambi di saluti, figure umane e animali, fino all'arrivo alla meta. Dovremmo essere all'acme della piccola storia: invece i contorni si sfumano, i ricordi si fanno malcerti:

Mi toccherebbe qui di raccontare ancora ogni passo e ogni gesto e ogni mutamento d'umore all'interno del podere, ma tutto ora nella memoria prende una piega piú imprecisa, come se, finita la salita col suo rosario di immagini, io venissi ogni volta assorbito in una specie di limbo attonito, che durava finché non veniva l'ora di dare mano alle ceste e riprendere la strada per tornare.[11]

Il racconto sarebbe dovuto culminare appunto nella descrizione delle ceste colme di ortaggi e frutta con cui padre e figlio ridiscendono a valle, ma, di nuovo, qualcosa s'inceppa: la sintassi si complica, parentesi e incisi si moltiplicano, frasi vengono lasciate a mezzo, ad affermazioni seguono correzioni e smentite. Il finale, sottilmente visionario, giustappone immagini di San Giovanni declinate al presente ("Dove grida mio padre di portare la manica e dar l'acqua, che c'è tutto secco?"), sdoppiamenti fra l'io narrante e l'io narrato, che non conosce la sua terra e si perde tra le fasce ("ora potrei indicare la strada a me che corro tra i filari, ma è tardi"), immagini della spiaggia, con le ragazze e il mare, nel fantasticare del protagonista perso a pregustare l'arrivo nella metà del mondo che sente propria. In flagrante contrasto con l'*incipit*, il racconto si chiude su una nota leggera: le ultime parole sono "sandolini e pedalò". Ma ferma restando l'antitesi tra un avvio di tipo argomentativo e raziocinante e un finale schiettamente narrativo, la frivolezza della conclusione non è meno ironica della solennità dell'inizio.

In questo racconto –uno dei piú belli in assoluto di Calvino– viene inscenato un rapporto con il passato ambivalente e sospeso. Le lacune della memoria appaiono suscettibili di elaborazioni e interpretazioni discordi: possono venir messe in risalto, quali sintomi rivelatori; ovvero risarcite, a suggello di un'acquisita superiorità di sguardo; o possono stimolare l'immaginazione a rivestirle, neutralizzandole. Tutto ciò avviene in un regime di forte turbolenza sintattica, con frequenti inserti metanarrativi. Dal punto di vista stilistico, evidente è l'affinità con altri due testi decisivi dell'inizio degli anni sessanta: *La giornata d'uno scrutatore*, che esce dopo lunga gestazione nel 1963, e la prefazione alla nuova edizione del *Sentiero*. Vale la pena di ricordare che all'i-

[10] *Ibid.*, pp. 12-13.
[11] *Ibid.*, p. 21.

nizio degli anni sessanta l'opera di Calvino era in massima parte contenuta in tre corposi volumi: *Fiabe italiane* (1956), *I racconti* (1958), *I nostri antenati* (1960). Il romanzo d'esordio ne era rimasto fuori. Refrattario all'inserimento in una cornice, per essere riproposto richiedeva un tipo differente di mediazione. A questo compito è deputata la prefazione del 1964,[12] un esempio straordinario di utilizzo della *correctio* come dispositivo strutturante dell'intero testo. L'apertura recita: "Questo romanzo è il primo che ho scritto; quasi posso dire la prima cosa che ho scritto, se si eccettuano pochi racconti. Che impressione mi fa, a riprenderlo in mano adesso?"[13]

Al di là delle riprese testuali della formula ("Questo romanzo è il primo che ho scritto. Che effetto mi fa, a rileggerlo adesso?", "Questo romanzo è il primo che ho scritto. Come posso definirlo, ora, a riesaminarlo tanti anni dopo?" "Questo romanzo è il primo che ho scritto, quasi la prima cosa che ho scritto. Cosa ne posso dire, oggi?"[14]), il discorso è segmentato dalla sequenza delle possibili, plausibili risposte, tanto che in una lettera a Gian Carlo Ferretti Calvino parlerà di una "prefazione-fisarmonica".[15] Di ogni ipotesi vengono dichiarate le ragioni e sviluppate le implicazioni, che però risultano inesorabilmente parziali: non solo inadeguate, ma anche fuorvianti. Di qui la sequenza dei cambiamenti di rotta –"è meglio che riprenda il filo"; "Ora ho trovato il punto"; "Devo ricominciare da capo. M'ero cacciato in una direzione sbagliata"; "Devo ancora ricominciare da capo la prefazione. Non ci siamo"; "Interrompo"; "Ecco: ho trovato come devo impostare la prefazione"–[16] fino al duplice paradosso che il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto e che il libro al quale Calvino voleva fare la prefazione non era il *Sentiero*, ma *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, uscito postumo pochi mesi prima.[17]

L'argomentazione cinge d'assedio l'opera lontana, rivelandone una molteplicità di volti che equivalgono a altrettante possibili chiavi di lettura. Il *Sentiero* è un libro nato dal clima generale di un'epoca, e nello stesso un'opera fortemente personale; è il frutto di una traumatica esperienza vissuta, e insieme la rielaborazione di una serie di modelli letterari; è nutrito da un forte impegno politico, e tuttavia scaturisce da uno spontaneo, ingenuo slancio creativo. In questa traiettoria spezzata, a salti e zigzag, a un certo punto scocca una cruciale illuminazione critica, il parallelo fra l'autore e il protagonista. Un sistema di corrispondenze lega lo spregiudicato ragazzetto di strada, fratello d'una prostituta, ignaro di politica, al giovane borghese, studente universitario, cerebrale e introverso ("la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito ritornava

[12] *Romanzi e racconti*, vol. I.
[13] *Ibid*., p. 1185.
[14] *Id*., pp. 1190, 1191, 1202.
[15] *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, p. 836. La lettera è datata 12 novembre 1964.
[16] *Ibid*., pp. 1189, 1190, 1191, 1194, 1197, 1198.
[17] *Ibid*., p. 1202.

a essere la *mia* storia..."[18]). Calvino sembra recuperare il celebre motto di Flaubert su Madame Bovary: a conti fatti, *Pin, c'est moi*.

In comune con "La strada di San Giovanni" –nonché con gli altri testi che prenderemo in esame– rimane tuttavia la presentazione di un rapporto interrogativo e irrisolto con il passato. La memoria non offre un adeguato sostegno, la distanza temporale funziona come un diaframma o uno schermo; il ragionamento procede per congetture. Al desiderio di chiarezza razionale fa riscontro un forte turbamento emotivo, alimentato dalla coscienza che dall'interpretazione di un evento lontano dipende in buona misura la valutazione dello stato presente. Nella già citata lettera a Ferretti Calvino avanza la possibilità di una versione ampliata della prefazione: "ma ho paura di diventare un po' ossessivo".[19] Lo stesso motivo ritorna, corredato da analogo scrupolo, in una lettera a Gianfranco Contini del 17 dicembre 1964: "Potrei fare un'altra edizione con prefazione ampliata, forse raddoppiata; certo passerei per uno che è sulla strada di diventare maniaco, ma la letteratura utile forse comincia solo dove la concentrazione su un qualsiasi discorso comincia diventare maniaca".[20] Il progetto non avrà seguito: almeno, non in quei termini. Sul numero di novembre della rivista di G. B. Vicari *Il Caffè* sono già apparse infatti le prime quattro *Cosmicomiche*; una di queste è "Un segno nello spazio".[21]

Il mutare dei tempi

La storia che qui narra il vecchio Qfwfq inizia agli albori delle galassie ed è scandita dal tempo impiegato dal Sole per compiere una rivoluzione completa nella Via Lattea. A un certo punto, in un'epoca remotissima, Qfwfq traccia un segno, al quale è attribuito un carattere riconoscibilmente, inconfondibilmente personale: "il segno era il mio segno, il segno di me, perché era l'unico segno che io avessi mai fatto e io ero l'unico che avesse mai fatto segni. Era come un nome, il nome di quel punto, e anche il mio nome".[22]

In quel preciso punto dello spazio Qfwfq sa di non poter ritornare se non dopo 200 milioni di anni; ma a causa delle irregolarità delle orbite l'intervallo si dilata, la memoria e la nozione del segno si fanno sempre piú confuse, subentra la dimenticanza. Dopo 600 milioni di anni, Qfwfq scopre che al posto del segno c'è "un fregaccio informe, un'abrasione dello spazio slabbrata e pesta":[23] e, dati i presupposti, non stupisce che la perdita del segno sia vissuta come una perdi-

[18] *Ibid*., p. 1199.
[19] *Lettere 1940-1985*, p. 836.
[20] *Ibid*., p. 840.
[21] Ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, 1992, pp. 108-117.
[22] *Ibid*., p. 110.
[23] *Id*., p. 112.

ta di sé. Prende forma cosí la figura di un rivale, tale Kgwgk, responsabile sia della cancellazione del segno primigenio, sia di goffi tentativi di contraffazione. Qfwfq traccia un nuovo segno, del quale però si pente quasi subito, perché i gusti hanno cominciato a cambiare in fretta. Se sulle prime gli era parso bello, originale, funzionale, ora lo trova pretenzioso e fuor di luogo, tanto da vergognarsene; per fortuna, riesce a cancellarlo. La sorda contesa fra i due personaggi (che non s'incontrano mai) prosegue: Qfwfq dissemina nello spazio segni finti per ingannare Kgwgk, che meticolosamente li cancella tutti. Nel frattempo si scopre che le cancellature poco a poco svaniscono: dunque, anche il primo segno di Qfwfq è destinato a riaffiorare. La speranza però risulta vana. Forse il segno è riemerso, ma ormai l'universo è coperto di segni di tutti i tipi e Qfwfq non sa piú riconoscerlo.

La critica si è esercitata a lungo su questo racconto, e non ha mancato di sottolineare i contatti con la prefazione al *Sentiero*. Del resto, i tempi di stesura coincidono: "Un segno nello spazio" è composto fra il novembre 1963 e l'aprile successivo, il finito di stampare della nuova edizione del *Sentiero* è il 20 giugno 1964. Una differenza importante si registra peraltro fra chi identifica senz'altro i segni di Qfwfq con la letteratura,[24] e quindi il primo segno con il *Sentiero*, e chi –secondo me piú saggiamente– evita di leggerlo come un racconto a chiave.[25] Non che manchino corrispondenze anche testuali con la prefazione;[26] a me sembra però piú appropriato prendere sul serio l'operazione che Calvino compie con le *Cosmicomiche*, cioè proiettare una percezione della realtà che certo è condizionata (come potrebbe essere altrimenti?) dal presente, dalla storia personale e collettiva (il mondo dei primi anni sessanta), su una dimensione piú generale e astratta. La tormentata vicenda del segno di Qfwfq andrà interpretata cioè come il difficile rapporto che si può instaurare con il proprio passato, quando siano in gioco scelte compiute in momenti irripetibili dei quali è difficile preservare e ricostruire il senso: nella coscienza tuttavia che il soggetto ha ricevuto da quelle scelte un'impronta duratura. Insomma, il segno di Qfwfq non è necessariamente un'opera letteraria, né solo parola: è anche gesto, azione, risoluzione, iniziativa, investimento su un'ipotesi di autoidentificazione. Lungi dall'essere una versione camuffata della prefazione al *Sentiero*, "Un segno nello spazio" è semmai l'illustrazione delle ragioni per cui Calvino ha deciso di scriverla: ovvero la descrizione controfattuale dello stato in cui si sarebbe trovato, se non fosse riuscito a farlo.

[24] In particolare Carla Benedetti, "Calvino e i segni dell'autore" [1993], nel suo *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura.* (pp. 63-88) e Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, pp.18-23.

[25] "È piú corretto considerarlo come un apologo sull'origine, la metamorfosi e l'adattamento come categorie del pensiero" (Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, p. 98).

[26] Martin McLaughlin ha sottolineato la ricorrenza dei termini "vergogna" e "rimorso" nel suo *Italo Calvino*, p. 82.

Dal nostro punto di vista, il dato piú rilevante è comunque che, di nuovo, la narrazione sia imperniata sull'idea di una perdita, che chiama in causa la labilità della memoria. Qfwfq traccia un segno, ne dimentica assai presto i connotati, conta di poterlo facilmente recuperare ma si sbaglia, si illude di poterlo sostituire e si affretta a ritrattare, si rende conto che riconoscerlo è diventato impossibile e ciò lo precipita in una confusa vertigine: il tutto in un contesto caratterizzato da forze subdole e ostili che contribuiscono a mettere in crisi la sua ricerca di sé. Una storia per piú versi analoga, ma prospettata da un opposto spiovente temporale, s'incontra nell'ultima cosmicomica portata a termine, "I dinosauri".[27] Se nella maggior parte dei casi Qfwfq rievoca inattese e sorprendenti trasformazioni dell'ambiente o del cosmo, che lo costringono a prendere le misure di un nuovo assetto della realtà, in questo racconto l'avvenimento principale –l'estinzione dei dinosauri– è già avvenuto. Il tema principale è l'eredità di quel passato. Chi erano veramente i dinosauri? Come vivevano, come agivano? Come reagirebbero alla situazione presente?

Qfwfq appare qui nei panni dell'ultimo dinosauro sopravvissuto, dapprima timoroso di essere smascherato dai Nuovi, poi –superato qualche dissidio– da loro benevolmente accolto. Tra i personaggi di contorno, un particolare rilievo hanno le figure femminili: Fior di Felce (desiderata e infine conquistata dal protagonista) e una componente d'una compagnia di girovaghi, la Mulatta. Il racconto è scandito da una serie di eventi non decisivi, accompagnati da due ordini di commenti: i discorsi dei Nuovi, che ogni volta colgono il destro per fare paragoni con l'era dei dinosauri, e un sogno di Fior di Felce. I Nuovi, in realtà, i dinosauri non li hanno mai conosciuti: le loro opinioni sono frutto di pregiudizi, di congetture infondate, di strumentali e contingenti contrapposizioni con il proprio stato attuale. Avviene cosí che l'immagine degli estinti padroni del pianeta cambia radicalmente, fino a capovolgersi. I dinosauri sono oggetto ora di terrore, ora di ammirazione, ora di scherno, ora di pietà: e ogni volta, ragionando fra sé e sé, Qfwfq (che i Nuovi chiamano il Brutto) sottolinea la parzialità e l'inadeguatezza di quelle idee. Evidente la corrispondenza con il modo di procedere della prefazione 1964: una serie di supposizioni, nessuna delle quali pienamente condivisibile e anzi foriere di pericolosi fraintendimenti, corredate da sistematiche confutazioni. Inoltre lo scioglimento, di nuovo, non ha carattere di conclusione razionale, bensí di soprassalto emotivo. Dinosauro in incognito, quando la sua integrazione fra i Nuovi è del tutto acquisita il protagonista decide di abbandonare il villaggio; e cosí scopre che dall'occasionale relazione avuta anni prima con la Mulatta è nato un piccolo perfetto Dinosauro

[27] Ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 164-181. Ideato nel novembre 1963, ma steso fra il 14 e il 23 settembre 1965 (appena due mesi prima dell'uscita del libro) il racconto è significativamente dislocato al nono posto; come dodicesimo e ultimo figura un brano meno retrospettivo, "La spirale".

(ovviamente ignaro di essere tale). La vita insomma continua, al di là dei nostri difettosi sforzi di autocoscienza, in forme che non sappiamo prevedere.

Fuor di metafora: che cosa significa essere stato un dinosauro? Anche in questo caso, come per “Un segno nello spazio”, è bene guardarsi da interpretazioni rigidamente allegoriche. Certo: l’era dei dinosauri non può che corrispondere alla giovinezza dell’autore, ma ha poco senso andare alla ricerca di equivalenze precise. Quali aspetti del passato vengono avvertiti dalle nuove generazioni come differenziali rispetto ai tempi nuovi? Che cosa può apparire ormai lontano (anche se cronologicamente non remotissimo) a chi ha vent’anni nel 1965: l’esperienza della guerra, il neorealismo, la militanza comunista, la stagione dell’*engagement*? Tutto questo e altro ancora. Ciò che importa è l’interrogarsi del soggetto su un passato che gli appartiene, ma del quale gli sfugge l’esatta fisionomia e di cui non sa bene quale uso si possa fare oggi. Calvino pone il problema, cerca una risposta, si arrovella senza trovare una soluzione: quindi registra l’*impasse* e guarda avanti, portando con sé il segno (il peso) di una memoria insieme cruciale ed enigmatica.

In cammino verso Baiardo

Sedici anni dopo *Oltre il ponte* Calvino si decide a raccontare in forma direttamente autobiografica un episodio della sua esperienza partigiana. “Ricordo di una battaglia”,[28] incluso (come “La strada di San Giovanni”) nell’indice di *Passaggi obbligati*, rievoca un episodio avvenuto il 17 marzo 1945: un attacco a un paese delle Prealpi Marittime, arroccato in cima a un’altura, presidiato da un reparto fascista di bersaglieri. Il racconto narra una duplice marcia di avvicinamento: quella della squadra partigiana verso il paese, quella della memoria verso il mattino di ventinove anni prima. I due percorsi s’intrecciano, si sovrappongono, sfumano l’uno nell’altro, in un regime stilistico di accentuata figuralità, deputato fin dall’attacco a dare il senso di un’impari lotta contro l’oblio: “Non è vero che non ricordo piú niente, i ricordi sono ancora là, nascosti nel grigio gomitolo del cervello, nell’umido letto di sabbia che si deposita nel fondo del torrente dei pensieri” (p. 50). Il punto di partenza è l’antica fiducia nella possibilità di recuperare agevolmente quei fatti, destinata però ben presto a rivelarsi illusoria:

> Da anni non ho piú smosso questi ricordi, rintanati come anguille nelle pozze della memoria. Ero sicuro che in qualsiasi momento mi bastava rimestare nell’acqua bassa per vederli riaffiorare con un colpo di coda. Al piú avrei

[28] *Corriere della Sera*, 25 aprile 1974; ora in *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 50-58. A questo racconto è dedicata gran parte della monografia di Massimo Schillirò *Le memorie difficili. Saggio su Italo Calvino*, pp. 55-110.

> dovuto sollevare qualcuno dei grossi sassi che fanno da argine tra il presente e il passato, per scoprire le piccole caverne dietro la fronte dove s'acquattano le cose dimenticate [...]. Invece adesso che, passati quasi trent'anni, ho finalmente deciso di tirare a riva la rete dei ricordi e vedere cosa c'è dentro, eccomi qui ad annaspare nel buio, come se il mattino non volesse piú cominciare, come se non riuscissi a spiccicare gli occhi dal sonno.[29]

Sulle prime sembra che l'appannamento possa avvalorare l'autenticità della rievocazione; il testo prosegue infatti cosí: "proprio questa imprecisione magari è il segno che il ricordo è preciso, quel che mi sembra mezzo cancellato lo era anche allora, quel mattino la sveglia era stata alle quattro". E poco dopo: "L'incertezza del ricordo è ben quella della luce".[30] Man mano che il buio si dirada compaiono figure di altri partigiani, altre colonne in marcia, ci si scambiano sguardi, brevi parole. Mentre il cammino prosegue, affiora la tentazione di fornire ragguagli sul contesto politico-militare, sugli antefatti piú o meno prossimi:[31] ma ogni digressione comporta il rischio di sovrapporre ai ricordi genuini i discorsi del dopo. L'unica possibile garanzia di veridicità sono le percezioni sensoriali. Infatti il punto di svolta, a breve distanza da Baiardo, è il comando di togliersi le scarpe per fare il meno rumore possibile:

> Ecco, era proprio da questo momento che volevo cominciare il racconto. Per anni mi sono detto: non adesso, piú tardi, quando vorrò ricordare, mi basterà richiamare alla mente il sollievo a slacciarsi gli scarponi induriti, la sensazione del terreno sotto la pianta dei piedi, le fitte dei ricci di castagne e dei cardi selvatici, il modo guardingo che hanno i piedi di posarsi quando ad ogni passo le spine si affondano attraverso la lana dentro la pelle, rivedermi mentre mi fermo per staccare i ricci dalla suola infeltrita dei calzettoni che subito ne raccoglie degli altri, pensavo che mi sarebbe bastato ricordarmi questo momento e tutto il resto sarebbe venuto dietro come lo sgomitolarsi d'un filo, come il disfarsi di quei calzettoni sfondati sugli alluci e sui calcagni, sopra altri strati di calzettoni pure sfondati e dentro tutte le spine le spighe gli stecchi, lo spolverio vegetale del sottobosco impigliato alla lana.[32]

Ma non è questo che accade. Fra gli strappi della memoria troppi dettagli sfuggono: le facce e i nomi dei compagni (forse quelli delle fotografie nel quadro di Caisotti?), le voci, le frasi in dialetto. La memoria è una rete bucata. Forse per ripescare i ricordi bisognerebbe ripercorrere il cammino con l'udito, ritrovare lo speciale silenzio dell'attesa: ma già è iniziato il conflitto a fuoco, spari

[29] *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 50-51.

[30] *Ibid*., pp. 51 e 52.

[31] Istruttivo a questo proposito è il riscontro con le pagine scartate, di cui dà conto nell'apparato Claudio Milanini (*ibid*., pp. 1205-9).

[32] *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 53-54.

scoppi raffiche, un groviglio sonoro indecifrabile. Lo scacco della memoria si è consumato:

> la mia paura di adesso è che appena si profila un ricordo, subito prenda una luce sbagliata, di maniera, sentimentale come sempre la guerra e la giovinezza, diventi un pezzo di racconto con lo stile di allora, che non può dirci come erano davvero le cose ma solo come credevamo di vederle e di dirle. Non so se sto distruggendo il passato o salvandolo, il passato nascosto in quel paese assediato.[33]

La conclusione è sconsolata: "Tutto quello che ho scritto fin qui mi serve a capire che di quella mattina non ricordo piú quasi niente".[34] Nel finale le tenebre tornano ad addensarsi, calano sulla doppia sconfitta, di oggi e di ieri (quel giorno i fascisti erano riusciti a respingere l'assalto). Ma alla *défaillance* della rimemorazione, sottolineata dal brumoso *explicit* ("Il senso di tutto che appare e scompare") fa riscontro la riuscita del brano, una delle piú smaglianti prove narrative degli anni settanta. Se Calvino non è in grado di ricostruire i fatti di quel 17 marzo 1945, il valore dell'esperienza è tutt'altro che perduta. Come la cosiddetta "negazione freudiana" è un diniego che afferma, cosí l'ostensione dell'incapacità di ricordare –la drammatizzazione della dimenticanza– è una vittoria sull'oblio. Beninteso, in questo caso l'inconscio non c'entra: si tratta di una strategia memorialistica che fa tesoro di una serie di strumenti retorici. Le ripetute professioni di incapacità, i "non riesco piú a ricordare", rappresentano impliciti appelli all'intelligenza cooperativa del lettore perché colmi i vuoti: sí che, nella sua esperienza del testo, le reticenze si tramutino in preterizioni.

Siamo quasi alla fine del nostro percorso. Con il passare del tempo i ricordi sbiadiscono; il presente interferisce con il passato, lo altera, lo offusca. Questo è tanto piú vero nel caso di chi, come Calvino, da un lato diffida del piacere della memoria, considerandolo un intralcio alla progettazione del futuro, dall'altro è convinto che mantenere con il passato una relazione aperta e interrogativa prevenga il rischio di cristallizzarlo in un'immagine fissa, definita una volta per tutte, che potrebbe ridurlo a un peso inerte. Su questa base, da ognuno dei testi qui presi in esame si potrebbe poi provare a spremere qualche considerazione aggiuntiva. "La strada di San Giovanni": la mia visione del mondo è stata condizionata dal conflitto con mio padre; quello che non ho voluto imparare da lui allora non è piú recuperabile oggi, ma se il desiderio di compiere scelte diverse non implicava necessariamente quel rifiuto, è vero tuttavia che ogni scelta comporta rinunce. Prefazione al *Sentiero*: anche senza piena consapevolezza o lucida programmazione, quello che ho fatto aveva molti valori diversi, che retrospettivamente equivalgono a differenti prospettive di lettura: è possibile passarle tutte in rassegna, non però darne un'immagi-

[33] *Ibid.*, p. 55.
[34] *Ibid.*, p. 57.

ne organica e complessiva, perché il primo libro ha comunque una pregnanza irripetibile. "Un segno nello spazio": gli inizi hanno un valore assoluto: cercare di rinnovarne la presenza è fatica vana, ma smarrirne il senso è un danno, perché la nostra identità è frutto delle nostre azioni. "I dinosauri": ciò che siamo stati, ciò che abbiamo fatto, è importante e non può essere ridotto a una formula una volta per tutte (come sono tentati di fare gli altri, venuti dopo): è sbagliato rinnegarlo, deriderlo, liquidarlo, celebrarlo, cosí come del resto lasciarsene condizionare oltre misura. "Ricordo di una battaglia": illusorio è pensare di recuperare i dettagli di un vissuto lontano; si può solo salvaguardare il senso del valore di quegli eventi, non il loro preciso svolgimento.

L'ultima tappa del nostro percorso, "Tante storie che abbiamo dimenticato" (1985),[35] porta le premesse alle estreme conseguenze. Parlare della Resistenza a quarant'anni di distanza è sempre piú arduo, sono cambiati i tempi, le persone. Che cosa ne è rimasto, allora? D'acchito la risposta di Calvino sembra amara, ma in verità è la piú positiva possibile:

> C'è uno strato profondo della coscienza d'una società dove si depositano lentamente la memoria delle ferite, la capacità di sopportazione e il rifiuto dell'insopportabile, le allergie, le adattabilità, le costanti tendenziali di lunga durata, le capacità d'equilibrio e di ripresa, il senso di cos'è fasullo e di cos'è vero. È quello il fondo che si sedimenta e che rimane, mentre tutto il resto farà il suo ciclo e andrà in polvere.[36]

Il termine 'polvere' suona disforico e rassegnato, ma in verità in questo brano, sul quale l'articolo si chiude, sono i verbi (depositarsi, sedimentare, rimanere) a contare di piú. Che cos'è infatti, come funziona la memoria? Gli psicologi ne distinguono tre strati, sostanzialmente sovrapposti. Il primo è costituito dalle abilità che abbiamo acquisito, come camminare, parlare, andare in bicicletta, comporre sms. Il secondo consiste nelle nostre cognizioni sulla realtà, svincolate dalle circostanze in cui le abbiamo apprese: un archivio che integra un'enciclopedia e un dizionario. Il terzo è la memoria episodica, cioè la "memoria" nel senso comune del termine: la riattivazione dinamica di eventi particolari, collocati nel tempo e nello spazio.[37] Il passaggio citato descrive esattamente come lo strato piú superficiale, il ricordo dei fatti accaduti, alimenta quello adiacente, piú profondo, dove si costruisce la nostra visione delle cose. La Resistenza è lontana, ma il senso di quell'esperienza può essere, nonostante tutto, conservato. Una valutazione positiva quindi, e sostanzialmente ottimistica: che non a caso Calvino riserva a quanto del suo passato lontano rientra piú chiaramente in una dimensione collettiva. Quanto ai ricordi piú personali, la partita

[35] *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, pp. 2912-2919.

[36] *Ibid.*, p. 2919.

[37] Michael Corballis, *The Wandering Mind. What the Brain Does When You're Not Looking*, pp. 14-19.

era ancora aperta. Indicativa è da questo punto di vista la lettera del 18 marzo 1985 a Graziana Pentich, compagna del poeta Alfonso Gatto, cui Calvino fu legato soprattutto nell'epoca immediatamente successiva alla Liberazione:

> Da tempo ho intenzione di scrivere un lungo racconto su quegli anni, autobiografico, che in parte ho già in mente quasi parola per parola e voi due ci siete proprio dall'inizio. Una certa ritrosia ad abbandonarmi sulla spinta della memoria autobiografica mi ha finora trattenuto, ma ogni anno lo metto in programma tra le cose da fare [...] le amicizie sono sempre legate soprattutto a una stagione della vita e la nostra a quei nostri anni di miseria del dopoguerra, i cui ricordi restano folti e vivi sebbene sospesi in una nuvola quasi intemporale, come ricordi d'infanzia.[38]

L'indistinzione è qui dislocata sul contesto, per ragioni che dipenderanno dalla natura personale del messaggio, non meno che dalla natura dei ricordi. Resta il fatto che l'azione di ricordare non è mai pacifica. La memoria porge sempre dati sparsi, non univoci, fluttuanti, privi di ordine e di coerenza. Perciò il vissuto non ci viene mai incontro come qualcosa di immediatamente disponibile. Sta a noi, alla nostra capacità di elaborazione, di fare del passato una risorsa, anziché una zavorra: una ricchezza, anziché una trappola. Cosa tanto piú necessaria, perché altrimenti (come riflette Amerigo Ormea verso la fine della sua domenica al Cottolengo) si rischia di trasformare in una trappola anche il futuro.[39]

Bibliografia

Benedetti, Carla, "Calvino e i segni dell'autore" [1993], *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Borghesi, Angela, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*. Venezia, Marsilio, 1989.

Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli. Milano, Mondadori, 2000.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano, Mondadori, 1991.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano, Mondadori, 1992.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, a cura di Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994.

[38] *Lettere 1940-1985*, pp. 1531-32.

[39] "La giornata d'uno scrutatore", *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 74-75.

CALVINO, Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi. Milano, Mondadori, 1995.

CORBALLIS, Michael, *The Wandering Mind. What the Brain Does When You're Not Looking*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

SCHILLIRÒ, Massimo, *Le memorie difficili. Saggio su Italo Calvino*. Catania, CUECM, 2002.

DONNARUMMA, Raffaele, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*. Palermo, Palumbo, 2008.

FORTINI, Franco, "Il critico e il suo racconto", *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1977, poi come "Ricordando Giacomo Benedetti", *Nuovi saggi italiani*. Milano, Garzanti, 1987, pp. 328-333.

MCLAUGHLIN, Martin, *Italo Calvino*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

SCARPA, Domenico, *Italo Calvino*. Milano, Bruno Mondadori, 1999.

SCHOLEM, Gershom, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. di Guido Russo. Milano, Il Saggiatore, 1965.

SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*. Firenze, Giunti, 1993 (seconda edizione Milano, Rizzoli, 2007).

Literatura e historia en el romance cubano de Italo Calvino

Mayerín Bello
Universidad de La Habana

La experiencia cubana de Italo Calvino –y no se alude a su nacimiento casual en Santiago de las Vegas en 1923 y a su corta permanencia entonces en la isla, sino al retorno en 1964 como jurado de la quinta convocatoria del Premio Casa de las Américas– se integra coherentemente a su recorrido vital e intelectual si se la analiza en relación con una problemática que aflora con frecuencia en sus ensayos y narraciones de esa época, consistente en la reevaluación de una filosofía de la historia de ascendencia hegelianomarxista, revisión alimentada por un creciente escepticismo. Así, en un ensayo publicado en el mismo año del viaje a La Habana, "L'antitesi operaia", afirmaba:

> Ciò che è messo in discussione è l'idea d'una storia che attraverso tutte le sue contraddizioni riesca a tracciare un disegno chiaro di progresso (non solo quello lineare di tipo illuminista o positivista, ma pur quello piú accidentato e spinoso che lo storicismo dialettico ha preteso di saper sempre rintracciare), nel quale l'antitesi operaia s'inserisca come catalizzatrice delle potenzialità positive. Qui è la somma delle negatività storiche che trionfa.[1]

Y triunfa porque el obrero, a juicio de Calvino, ha perdido en las sociedades industrializadas, pero también en las del socialismo del Este europeo, su potencial revolucionario. Allí mismo declara que este texto es "forse l'ultimo mio tentativo di comporre gli elementi piú diversi in un disegno unitario e armonico",[2] un propósito que anima, asimismo, los intentos del protagonista del relato *La jornada de un escrutador*, de 1963, "una specie di *Pilgrim's Progress* d'uno storicista che vede a un tratto il mondo trasformato in un immenso 'Cottolengo'[3] e che vuole salvare le ragioni dell'operare storico insieme ad

[1] Italo Calvino, "L'antitesi operaia", *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, p. 107.

[2] *Ibid*., p. 100.

[3] Instituto religioso de Turín que acoge a discapacitados, perturbados mentales y seres marginales sin amparo. Se le llama así por el nombre del religioso piamontés Giuseppe Benedetto Cottolengo. Esta institución constituye el escenario del relato de Calvino *La jornada de un escrutador* (1963). El narrador, Amerigo Ormea, durante las elecciones de 1953, es designado escrutador electoral en una de las mesas ubicadas en dicha institución, y la narración consiste en las diversas reflexiones motivadas por lo allí visto y por los problemas de la sociedad italiana de entonces.

altre ragioni, appena intuite in quella sua giornata, del fondo segreto della persona umana".[4]

Teniendo en cuenta, pues, la tesitura intelectual y anímica con que Calvino realiza el viaje y los testimonios que han quedado de su estancia en la isla, se podría aventurar que Cuba se le presenta, tal vez, como un modelo alternativo de sociedad, como una particular y posible realización histórica del proyecto marxista de emancipación. Un romance entre el escritor y la tierra de su nacimiento surge durante su permanencia en ella entre el 23 de enero y el 25 de febrero de 1964, y se prolonga hasta 1971, con algunos epílogos posteriores.

Páginas de un cuaderno del retorno al país natal

He aquí, presentados sumariamente, los principales textos y materiales vinculados con la experiencia cubana de Calvino, connotadores, en su mayoría, del modo en que percibe la relación entre literatura e historia. En el ámbito estrictamente literario:

- La lectura en la Casa de las Américas, el 10 de febrero de 1964, de extensos fragmentos de su texto "Il cammino di San Giovanni", escrito en 1962 y publicado luego en la revista de la institución,[5] como homenaje a su padre, Mario Calvino, tan recordado y admirado en Cuba.
- La conferencia "El hecho histórico y la imaginación en la novela", dictada en la misma sede el 13 de febrero, y también publicada en dicha revista.[6]
- El veredicto sobre la novela ganadora, esto es, *Los relámpagos de agosto* del mexicano Jorge Ibargüengoitia.
- La publicación por Einaudi en los años sucesivos de obras de autores cubanos: *Il ritorno* [*El regreso*] de Calvert Casey (1966); *Autobiografia di uno schiavo* [*Cimarrón*] (1968) y *Canzone di Rachel* [*Canción de Rachel*] (1972) de Miguel Barnet; e *I condannati dell'Escambray* [*Condenados de Condado*] (1970) de Norberto Fuentes.

Tenemos, por otra parte, una serie de documentos que dan fe de adhesiones y compromisos:

- La carta que escribe a la madre desde La Habana, el 27 de enero de 1964,[7] donde le narra conmovido la visita a la Estación Experimental Agronómica

[4] I. Calvino, "Presentazione", *La giornata di uno scrutatore*, p. VII.

[5] I. Calvino. "El camino de San Giovanni", *Casa de las Américas*, año IV, 24, enero-junio, 1964, pp. 28-39.

[6] *Casa de las Américas*, año IV, 26, octubre-noviembre, 1964, pp. 154-161.

[7] I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, pp. 779-783.

de Santiago de las Vegas, sitio de su nacimiento en 1923 y lugar de trabajo de sus padres.
- Una nota por la muerte del Che Guevara, publicada en la Revista *Casa de las Américas*, núm. 46, de 1968.
- Una nota en ocasión de los 10 años de la Revolución Cubana aparecida en *Casa de las Américas*, núm. 51, de 1969.

Sobreviene, entonces, el distanciamiento: firma en 1971 dos cartas dirigidas a Fidel Castro por un grupo de intelectuales extranjeros a propósito de la política cultural que se estaba perfilando en Cuba, y en particular, a partir de los hechos que motivaron el llamado "caso Padilla". Se trata de las conocidas como "Primera carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, publicada en *Le Monde*, el 9 de abril de 1971" y "Segunda carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, París, del 20 de mayo, aparecida el 21 en el diario *Madrid*".[8] Finalmente, epílogos y balances en forma de dos obituarios:

- Evocación del escritor cubano Calvert Casey en "Las piedras de La Habana".[9]
- Evocación de Cortázar en *L'uomo che lottò con una scala*, en *La Repubblica*, 14 de febrero de 1984.[10]

Dejando a un lado aquellos textos que se ciñen a una dimensión más autobiográfica ("El camino di San Giovanni" y la carta a la madre) examinemos el resto de los documentos que connotan las vivencias calvinianas asociadas con Cuba. Hay que recordar, en primer término, la conferencia "El hecho histórico y la imaginación en la novela", además de por su pertinencia, porque es un texto poco conocido de Calvino, no recogido en sus volúmenes de ensayos y conferencias. Comienza el autor refiriéndose a cómo hay épocas que reclaman del arte y la literatura una respuesta visceral, comprometida, como sucedió en Italia luego de la liberación:

> La situación en que me encontraba al comenzar a escribir se asemeja mucho a la situación en que se encuentran hoy los jóvenes escritores cubanos. Por eso pienso que quizá mi experiencia pueda interesarles [...]. Lo veo incluso en muchos manuscritos que he examinado para el concurso de la Casa de las Américas. Por ejemplo, veo que los temas de la Revolución, de la lucha de los guerrilleros, preocupan a muchos jóvenes escritores cubanos, del mismo

[8] "Primera carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, abril 9, 1971"; "Segunda carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, París, mayo 20, 1971" en Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, pp. 74-75 y pp. 123-124 respectivamente.

[9] *Quimera. Revista de Literatura*, Barcelona, 26 núm. extra, diciembre 1982, pp. 54-55. Ahora en I. Calvino, "Calvert Casey", *Saggi*, *1945-1985*, vol. II, pp. 2873-2877.

[10] Ahora con el título "In memoria di Cortázar", *Saggi*, vol. I, pp. 1305-1308.

> modo que los temas de la Resistencia, de la lucha antifascista nos preocupaban a nosotros que en la guerrilla de los *partigiani* descubrimos la vida.[11]

En su examen Calvino no se limita a la literatura italiana de posguerra, sino que realiza un sintético pero muy ilustrativo recorrido por las diversas generaciones de novelistas que se han sucedido desde entonces hasta la fecha de su intervención, y alude, asimismo, al cambio que se está operando en su trabajo como escritor. Uno de los autores traídos a colación es Beppe Fenoglio, cuya mirada crítica acerca del devenir histórico comparte:

> Puedo citar como ejemplo a un escritor de mi generación que murió prematuramente: Beppe Fenoglio. Era un escritor que nunca salió de su pueblo natal en el Piamonte y que había tenido como única experiencia de vida la de haber sido Comandante de *partigiani*, de guerrilleros. Fenoglio escribió muy poco, todas sus novelas y cuentos podrían publicarse en un solo volumen de quinientas páginas. Son historias de guerrilleros, historias de campesinos, animadas por una fuerza de lenguaje, por un ritmo narrativo y una tensión interior extraordinarios. Fenoglio no tenía más idea política que su fidelidad a la lucha de la Resistencia. Pero en sus cuentos, los guerrilleros no aparecen jamás idealizados ni son personajes ejemplares. Y, sin embargo, nadie ha dado como Fenoglio el auténtico sabor de la guerrilla. Y los verdaderos valores morales en juego se destacan precisamente porque Fenoglio no los menciona siquiera y porque sabe narrar desprejuiciadamente, como se habla entre compañeros de lucha.[12]

Subraya el conferencista que la tensión nacida de aquella época, la reserva de vitalidad asociada a los grandes acontecimientos históricos se ha atemperado, tanto en la narrativa italiana como en la obra que él ha venido escribiendo en los últimos tiempos, donde, sin renunciar a la energía aventurera y al compromiso con el hombre y el mundo, se advierte un cambio de rumbo hacia la literatura fantástica. Concluye su intervención haciendo, sin embargo, una salvedad:

> Un mundo que pretenda desarrollar únicamente una literatura fantástica termina por producir una literatura sin chispa de fantasía, basada en la repetición de fórmulas, porque sin el alimento de la realidad la fantasía no vive. Y, por otra parte, un mundo que pretenda tener sólo una literatura realista termina por perder el sentido de la realidad, y su literatura será abstracta;

[11] I. Calvino, "El hecho histórico y la imaginación en la novela", p. 154. La conferencia puede leerse, asimismo, en el libro de Helio Orovio, *Las dos mitades de Calvino*, pp. 57-58.

[12] I. Calvino, "El hecho histórico y la imaginación en la novela", pp. 154-155. La Editorial Arte y Literatura, de Cuba, publicó en 1980 el volumen de cuentos de Beppe Fenoglio, *Los veintitrés días de la ciudad de Alba*, traducción y prólogo de Giannina Bertarelli.

> porque sin el fermento de la imaginación no se llegan a ver nunca las cosas como son.[13]

Se quisiera considerar, asimismo, la opinión que le mereciera a Calvino la novela del escritor mexicano ganador del Premio pues es otro indicador del creciente interés del autor italiano en reflexionar sobre el modo en que la historia debe trasladarse a la literatura. Recuérdese que *Relámpagos de agosto* se presenta como las memorias redactadas por el ficticio General José Guadalupe Arroyo acerca de acontecimientos ocurridos durante la revolución mexicana, y sobre las intrigas derivadas de las ambiciones políticas y de los sucios manejos de figuras interesadas en la repartición del poder y en la consolidación de un *status quo* que garantice su permanencia y beneficios. El humor nace, entre otros recursos, del contraste entre una retórica patriótica y altruista, por un lado, y el pícaro pragmatismo y las ambiciones de quienes la prodigan, por el otro, como sucede con el propio general que asume la narración. He aquí los juicios de Calvino al respecto, extraídos de diversas entrevistas que entonces concediera a la prensa cubana:

> Entre las novelas presentadas se destacó claramente *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia. Las virtudes del autor de este libro son, por lo menos, tres: primero, encuentra desde el comienzo su estilo de narración y lo mantiene hasta el fin; segundo, tiene un blanco al que apuntar; tercero, se divierte escribiendo y divierte al lector. Virtudes muy sencillas, como se ve, casi elementales, pero que bastan para designar a un escritor.[14]

> *Los relámpagos de agosto* es una novela que representa en clave de sátira heroico-burlesca un mundo que muchos escritores mexicanos ya habían representado en forma épica […]. El momento de la sátira es siempre un momento de madurez [...]. A toda literatura épica sucede, tarde o temprano, su propia parodia y esto corresponde a una nueva fase histórica, a la necesidad de mirar el pasado con ojos nuevos.[15]

Por cierto, Ibargüengoitia recogió el testimonio de su visita a La Habana en un texto titulado “La Revolución en el Jardín”, publicado en el volumen *Viajes en la América ignota*, cuya primera edición mexicana, en la Colección Contrapuntos, data de 1972, pero no es muy conocido el hecho de que ese texto

[13] I. Calvino, “El hecho histórico y la imaginación en la novela”, pp. 160-161.

[14] Entrevista de Raúl Palazuelos y J. Corrales Aguiar, recogida en *La Gaceta de Cuba*, marzo de 1964. Se cita por Helio Orovio, *op. cit*., pp. 7-8.

[15] Revista *Mujeres*, octubre de 1964. Las palabras de Calvino aparecen citadas en un texto firmado por A. C., recogido en el *dossier* que atesora la hemeroteca de Casa de las Américas con recortes de prensa, entrevistas y otros materiales alusivos al acontecimiento. Puede consultarse en la siguiente dirección electrónica: http://bibliocatalogo.casa.cult.cu/biblioteca. Carpeta: Premio Casa, 1964.

se había publicado un año antes en la revista italiana *Il Caffè*.[16] Fiel a ese estilo que sedujo a Calvino, se trata de una desmitificadora visión de La Habana de entonces, de la organización del Premio, de ese momento de historia cubana que Ibargüengoitia pudo fugazmente experimentar. Es muy probable, pues, que dicha colaboración fuera incluida en ese número de *Il Caffè* por mediación de Calvino, que pertenecía al Consejo Editorial y quien, a esas alturas, año 1970, ha comenzado a ver con otros ojos la situación de la isla.

Como ya se ha adelantado, tres autores cubanos muy activos entonces entrarían a formar parte del catálogo editorial de Einaudi. Con los modos peculiares de cada uno, en sus libros se establece una interrelación entre ficción e historia, entre el drama individual y el contexto en que este se inserta. Calvino no sólo facilita su publicación sino que se ocupa de su presentación en contracubiertas y solapas. Singular resulta la de Norberto Fuentes –la más tardía de todas– pues deja entrever reparos y suspicacias en relación con la política cultural cubana.

Fuentes había ganado en 1968 el Premio Casa de las Américas con su libro *Condenados de Condado*. Traducido como *I condannati dell'Escambray* fue publicado en Italia en 1970.[17] He aquí un fragmento de la nota de Calvino que aparece en las solapas de la edición italiana:

> Uno di questi giovani, Norberto Fuentes (nato all'Avana nel 1943) ha trovato subito il tono che distingue gli scrittori usciti dalle guerre civili a tutte le latitudini –dico i pochi scrittori veri, che non si propongono celebrazioni o mozioni degli affetti o dimostrazioni pedagogiche– un piglio di allegra ferocia, di bravata truculenta, di realismo picaresco e antieroico, con la spietata autoironia che viene naturale quando si vive alla presenza continua della morte. La riuscita di Norberto Fuentes (paragonabile a quella di un Beppe Fenoglio tra noi) è dovuta, oltre al suo ricco umore, all'aver saputo trovare il modello giusto del genere: *L'armata a cavallo* di Isaac Babel, lo scrittore russo della guerra civile. Non a caso, uno svelto "omaggio a Babel" è contenuto in uno dei racconti dello scrittore cubano, che già sa che il suo modo di raccontare –come quello del suo maestro– non andrà a genio ai gelosi custodi dell'oleografia ufficiale (e così difatti avvenne).

Antes de llegar al gesto decisivo de ruptura que prefiguran el artículo de Ibargüengoitia en *Il Caffè* y las solapas del libro de Fuentes, están, como mencionábamos, su conmovida evocación del Che Guevara, de 1968, y su mensaje por los diez años de la Revolución, de 1969. Citamos este último, además de por poco conocido, porque ratifica su fe en una dirección alternativa de la historia que, por un tiempo, percibió como viable. Para la revolución cubana:

[16] Jorge Ibargüengoitia, "La rivoluzione nel giardino", *Il Caffè*, año XVII, 2, julio-septiembre, 1970, pp. 138-147. Trad. Lucrezia Cipriani Panunzio.

[17] Norberto Fuentes, *I condannati dell'Escambray*, trad. Laura Gonsalez.

> Desde hace diez años, Cuba revolucionaria se muestra al mundo sonriente y austera mientras resiste a un asedio sin precedentes en la historia mundial, y salva su autonomía en la construcción de una nueva convivencia humana.
> Hago votos porque en el desarrollo de la Revolución Cubana se encuentren las maneras de que todo el pueblo participe cada vez más y más directamente en la gestión del poder.
> Lo que todo el mundo espera hoy del socialismo es la creación de formas de dirección que procedan de la base; es mi más vivo deseo que el pueblo cubano pueda, con su entusiasmo revolucionario, indicar a todos los demás pueblos un nuevo camino.[18]

En ese mismo año 1969 se suicidaba en Roma el escritor cubanoamericano Calvert Casey, a quien Calvino había conocido en La Habana y con quien había trabado amistad. Ésta será evocada años después de haber avalado con su firma las dos cartas de 1971, antes aludidas. En tono más bien sombrío intenta dar una visión mucho más compleja de la realidad y de la cultura cubanas de aquellos años en que tuvo una vivencia directa de la vida habanera:

> Ma la problematica politica del momento non era che l'involucro di qualcosa di piú complesso e stratificato. Era approfondendosi nella Habana Vieja, tra i *santeros* della Calle Bolívar, tra gli erboristi della Calle Esperanza, che ci s'avvicinava a capire il legame di Calvert con l'anima dell'isola, con le anime fuse insieme del lussureggiante Nuovo Mondo e del cupo mondo ispanico e dell'Africa nera. La Cuba della rivoluzione e la Cuba magica e sincretistica tentavano in quegli anni un sincretismo nuovo, un difficile connubio [...]. Inoltrandosi per questa via, dietro la maschera spensierata dell'allegria cubana che trasforma tutto in canto e in danza, si poteva toccare un'altra maschera, tragica, con la smorfia atroce delle divinità infernali: e capire che tutte le maschere non fanno che coprire un volto sepolto al fondo del buio, il volto della morte. Ogni tanto qualcosa m'avvertiva –nelle riñas de gallos, nelle messe coi tamburi, nei riti delle tumbas francesas, nei racconti del libro di Calvert Casey *El regreso*, nei quadri di una pittrice sua amica, Antonia Eiriz– che il cuore di Cuba era un cuore di tenebra.[19]

Polémica por muchas razones podría resultar la visión de Cuba que se deduce del texto. En realidad, más que la búsqueda de un sincretismo entre religión autóctona y política se había producido ya un hiato entre ambos dominios, con notable perjuicio para el primero: la profesión de fe marxista, oficialmente establecida en la enseñanza y en el dominio del conocimiento, excluía, de plano, cuando no condenaba, toda manifestación religiosa, tratárase del credo que se tratara.

[18] *Casa de las Américas*, 51-52, 1968-1969, p. 28.
[19] I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 2875-2876.

De todos modos, sin sobrevalorar la experiencia de la visita a Cuba, de la que ha quedado memoria en los hitos deslindados, ésta constituye, creemos, una vivencia cultural compleja que se inserta con un peso nada desdeñable en el recorrido intelectual de Calvino, a la búsqueda, por entonces, de una idea de la historia capaz de concretarse en un proyecto de emancipación social, honesto, plural y realizable. Todo parece indicar que en Cuba no lo encontró, ni que, en general, se mostrase optimista al respecto, como lo refrendan declaraciones como ésta, expresadas años después de su estancia isleña: "A ripensarci oggi, dopo ventiquattr'anni e tante vicende, ho la conferma che la storia non è un'operetta facile a lieto fine, ma un percorso duro, faticoso e lento spesso privo d'una percepibile direzione o significato".[20]

No obstante, su inquieto espíritu, perpetuamente oscilante entre los reclamos del logos y del caos, lo alertó siempre sobre gestos definitivos. En el mismo año 1964 publica un artículo, escrito un año antes, titulado "Una amara serenità" donde declaraba:

> Beati quelli il cui atteggiamento verso la realtà è dettato da immutabili ragioni interiori! Ad essi va l'invidia di quanti, come noi, abituati a reagire agli stimoli mutevoli del mondo, viviamo esposti a contraccolpi continui, e non finendo mai di decifrare il corso della multiforme realtà, portiamo nei nostri atteggiamenti stabiliti volta per volta la coscienza dei rischi di sbagliare [...] è quasi sempre nel disordine e nella mescolanza che la storia in atto invera il proprio logos.[21]

Existen noticias de que Calvino pensaba incluir un texto sobre Cuba como parte de los que llamó "ejercicios de la memoria",[22] cuando ya la experiencia aquí comentada, pasados los años, se habría sedimentado lo suficiente como para ser sopesada –emocional, intelectual e históricamente– en su justa medida. No hay modo de especular acerca de cuál habría sido su dictamen. Solo podemos conjeturar que el impulso dialéctico que siempre lo movió –actitud esencial de su ánimo y de su visión de la vida, no necesariamente consustancial con una profesión de fe política o ideológica– lo llevaría a colocar la balanza en el fiel, equilibrando las ganancias y las pérdidas, cualesquiera que estas hayan sido. Por lo que respecta a los lectores y estudiosos cubanos resulta muy gratificante que Cuba formase parte de su biografía y deviniese un hito en su trayectoria.

[20] I. Calvino, "L'estate del 56", *Eremita a Parigi*, p. 226.

[21] En I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, pp. 98-99.

[22] Apunta Helio Orovio: "*El camino de San Giovanni* (1990) recoge cinco relatos dentro de la línea que Calvino denominó *ejercicios de la memoria*: 'El camino de San Giovanni', 'Autobiografía de un espectador', 'Recuerdo de una batalla', 'El basurero oficial', y 'De lo oscuro'. Como se sabe, Italo tenía la intención de agregar, entre otros, un relato sobre Cuba, que no llegó a escribir. Cfr. H. Orovio, *op. cit.*, p. 49.

Bibliografía

BELLO, Mayerín, "1964: Italo Calvino en Cuba. Un retorno a las fuentes", *Cuadernos de Italianística Cubana*, año XII, 18, La Habana, 2011, pp. 144-149.

BERNARDINI, Francesca, "Italo Calvino y las culturas latinoamericanas", *La Gaceta de Cuba*, 3, mayo-junio, 2013, pp. 4-7.

CALVINO, Italo, "Calvert Casey", *Saggi*, 1945-1985, vol. II, a cura di Mario Barenghi. Torino, Arnoldo Mondadori, pp. 2873-2877.

CALVINO, Italo, "El camino de San Giovanni", *Casa de las Américas*, año IV, 24, enero-junio, 1964, pp. 28-39.

CALVINO, Italo, "El hecho histórico y la imaginación en la novela", *Casa de las Américas*, Año IV, 26, octubre-noviembre, 1964, pp. 154-161.

CALVINO, Italo, "In memoria de Cortázar", *Saggi*, 1945-1985, vol. I, a cura di Mario Barenghi. Torino, Arnoldo Mondadori, pp. 1305-1308.

CALVINO, Italo, "L'antitesi operaia", *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980, pp. 100-113.

CALVINO, Italo, "L'estate del 56", *Eremita a Parigi*. Milano, Mondadori, 1994.

CALVINO, Italo. "Para la Revolución Cubana", *Casa de las Américas*, 51-52, 1968-1969, p. 28.

CALVINO, Italo, "Una amara serenità", *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980, pp. 98-99.

CALVINO, Italo, *La giornata di uno scrutatore*. Milano, Mondadori, 1994.

CALVINO, Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini. Torino, Arnoldo Mondadori, pp. 779-783.

CASAL, Lourdes, introducción, selección, notas, guía y bibliografía, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami-New York, Ediciones Universal-Ediciones Nueva Atlántida [s. a.].

FUENTES, Norberto, *I condannati dell'Escambray*, trad. Laura Gonsalez. Torino, Einaudi, 1970.

IBARGÜENGOITIA, Jorge, "La rivoluzione nel giardino", trad. Lucrezia Cipriani Panunzio. *Il Caffè*, año XVII, 2, julio-septiembre, 1970, pp. 138-147.

OROVIO, Helio, *Las dos mitades de Calvino*. Ediciones Unión-Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 2000.

http://bibliocatalogo.casa.cult.cu/biblioteca. (Carpeta: Premio Casa, 1964.) [consultado el 8 de marzo de 2017].

Una historia de amor llamada *El barón rampante*

Rogelio Laguna
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Cuando Cosimo, el hijo mayor del Barón de Ronda, tenía doce años decidió subirse a la copa de los árboles y no bajar jamás. El impulso inicial que lo hace dejar la tierra para escalar y columpiarse entre las ramas es su enfado al ser obligado a comer los platillos preparados por su hermana Battista, una chica bobalicona que hace terribles experimentos culinarios en los que por igual sirve insectos que carne de ratón. Cuando el Barón de Ronda quiere obligar a su hijo a comer el espantoso menú que Battista ha preparado: una sopa y guiso de caracoles, éste se niega a comer y es expulsado de la mesa. La expulsión de aquel 15 de junio de 1767 provoca que el pequeño barón tome su tricornio y espada y se encarame a la cima de los árboles. Así lo cuenta el hermano menor de Cosimo, que también es el narrador de la novela:

> Cosimo subió hasta la horqueta de una gruesa rama donde podía estar cómodo, y se sentó allí, con las piernas colgantes, los brazos cruzados con las manos bajo las axilas, la cabeza hundida entre los hombros, el tricornio calado sobre la frente.
> Nuestro padre se asomó al antepecho.
> –¡Cuando te canses de estar ahí cambiarás de idea! –le gritó
> –¡Nunca cambiaré de idea! –dijo mi hermano, desde la rama.
> –¡Te las verás conmigo cuando bajes!
> –¡Yo no bajaré nunca más!
> Y mantuvo su palabra.[1]

Al realizar un análisis de la causalidad narrativa de la novela que alberga esta historia, *El barón rampante*, las razones que llevan a Cosimo a subir y a permanecer en tan extraña vida constituyen el problema más grande a resolver por quien quiere poner a la luz los detalles de la trama, pues ¿a qué debemos atribuir la vida arbórea del protagonista? ¿es acaso un loco? ¿qué lo ha convencido? ¿cómo explicar aquel comportamiento heterodoxo que conforma a su vez el *leitmotiv* de la novela?

Italo Calvino, quien escribió esta novela entre 1956 y 1957 cuando tenía treinta y tres años, presenta a través de la trama una serie de explicaciones e

[1] Italo Calvino, *El barón rampante*, p. 27. En adelante, se indicará la página de la cita entre paréntesis.

hipótesis de por qué el pequeño Cosimo se queda a vivir en las alturas. Las primeras son las inmediatas, pues le es evidente al lector que en un primer momento Cosimo sube a los árboles en un afán de retar la autoridad y tradición familiar que le pide cosas absurdas e insoportables, como comer los guisos de Battista. Es también claro que poco a poco la vida arbórea se vuelve un proceso de autoconocimiento en el que el protagonista tiene la posibilidad de desarrollar la vida a su manera, evitando los caminos determinados de la nobleza rural y en el que se puede construir un *ethos* propio. Creemos, sin embargo, que las razones de que Cosimo se mantenga en la vida de las alturas tiene su principal explicación en el encuentro que acontece el mismo aquel 15 de junio en el jardín del vecino, cuando al explorar entre los árboles el pequeño barón conoce a una niña rubia que está acostumbrada a salirse con la suya. En nuestra perspectiva, aquel encuentro explica de manera profunda la elección de Cosimo por una vida azarosa e inusual. Claro que esto es un punto que debemos desarrollar a continuación para que pueda ser considerado como la más importante causalidad narrativa de la novela. En otras palabras, la pregunta que nos hacemos a lo largo de las siguientes páginas es si *El barón rampante* es, finalmente, una historia de amor.

El amor platónico

Pero el amor es tal vez la primera dificultad a la que uno tiene que enfrentase cuando quiere establecerlo como criterio de causalidad y de análisis, porque el amor es de aquellos temas como la muerte o el sentido de la vida sobre el que han corrido páginas en la historia de la literatura y de la filosofía, y sobre la que no hay una acepción definitiva. El amor nos mueve y podría mover todas las novelas del mundo, pero ¿qué es el amor?

Platón en su célebre *Banquete* (207d) presenta seis definiciones del amor que se van sucediendo una tras otra tratando de capturar ese modo del ser en movimiento que es la vida amorosa, pero ninguna, sin embargo, consigue ser la definitiva. Entre las propuestas del *Banquete* hay, sin embargo, dos aproximaciones notables y ciertamente iluminadoras para nuestro propósito; una de ellas es la noción de amor propuesta por Diótima de Mantinea en voz de Sócrates. La sacerdotisa nos cuenta que Eros es hijo de Poros y Penia, de un dios pleno y de una mendiga, que se habían ayuntado cuando el Dios dormía embriagado de néctar. El resultado de ese encuentro fue el nacimiento de Eros, quien conserva las cualidades disimiles de sus progenitores. Se trata de un dios que transita entre la plenitud y la miseria, justo lo que sentimos los hombres cuando nos vemos afectados por este dios. El amor para los hombres puede ser así la plenitud absoluta, pero paradójicamente, puede volverse también la mayor pobreza y el mayor desamparo. La fealdad de Eros, heredada de su madre, lo impulsa, y

a nosotros con él a buscar la belleza. Platón advierte que la belleza del mundo no es el objetivo de la vida filosófica, porque en la filosofía se sublima el deseo de la belleza del mundo, por un amor a la Idea de belleza que supera cualquier manifestación sensible de beldad. La filosofía, de esta manera, vuelve el deseo de belleza en la facultad de engendrar la belleza: buenas leyes, buenos hijos, buenas ciudades. Creaciones que sólo son posibles cuando media en ellas la idea de belleza y no sólo la belleza pasajera del mundo sensible.

La segunda definición que nos interesa es la ofrecida por Aristófanes, el gran comediante griego convertido en personaje de *El Banquete* (189c), quien describe al amor como el impulso erótico que busca restituir la unidad perdida de los hombres y mujeres, puesto que éstos en tiempos remotos habrían formado parte de un solo ser, el andrógino originario, que había sido dividido infortunadamente por la envidia de los dioses. Antes de la división los hombres tenían dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas, y su cuerpo estaba conformado como una esfera en la que siempre estaban acompañados, seguros y protegidos por su compañero. Son los dioses los que introducen la debilidad y la soledad en aquel paraíso corporal –en el que nada hacía falta– y a partir de entonces hombres y mujeres vagan solos en el mundo, deseando encontrar a la mitad que los completa y sentir, al menos por algunos momentos, aquella unidad imposible en la nueva naturaleza humana. En términos más filosóficos, el Aristófanes del *Banquete* nos advierte en su discurso que todos los humanos somos una suerte de *indigentes ontológicos* que corren por el mundo buscándose, abrazándose, intentando encontrar a su parte perdida y deseando nunca volver a separarse de ella. Proyecto imposible, sin embargo, porque los dioses ya han hecho cicatrizar las antiguas heridas, han girado la cabeza y han cosido la piel de los hombres en su ombligo: la unidad corporal es imposible.

En el *Fedro* Platón presenta al amor en dos acepciones que complementan la distinción ya realizada en el *Banquete* entre el amor que proviene de la Venus urania, del que proviene de la Venus vulgar. Es decir, la división del amor en dos tipos, uno que tiene por objeto los asuntos del cuerpo y el mundo sensible, y otro que sabe elevarse por encima de las cosas del mundo y su belleza y dirigirse hasta el Mundo de las Formas. Complementando esta distinción, en el *Fedro* (249d-257b) el amor definitivo, el que permanece y que incluso puede permitir la salvación del alma, es el amor a la verdad y las Ideas de las cosas. Porque el amor al mundo sensible está destinado a desaparecer. Los cabellos del amante, como nos dice María Zambrano, se convertirán en cenizas, y entonces a aquel amante que no es filósofo sino que ama los ojos, las manos, la sonrisa de un amado corpóreo, nada ni nadie podrán consolarle.[2]

[2] M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 38.

El encuentro de Viola y el barón

Debemos continuar ahora desarrollando nuestra hipótesis de que la novela de Calvino puede explicarse por el impulso que otorga a la trama al proceso amoroso, aunque dejemos todavía para más adelante decidir a qué tipo de amor estaríamos refiriendo, según las categorías platónicas ya mencionadas.[3] Si *El barón rampante* es una historia de amor, ésta tendría que comenzar con un encuentro, favorecido por la ascensión arbórea de Cosimo, que huye de los guisos de Bettina. En algunos encuentros, como éste del pequeño Cosimo con la hija del Marqués de Ondariva, el amor aparece primeramente como fuerza vinculatoria, impulso erótico que impulsa decisiones irremediables y que parecen reflejar el anhelo de aquella unidad originaria, anhelo en el que el otro es la posibilidad de recuperar una completud perdida, una unidad que tal vez sólo hasta entonces descubrimos como la forma de nuestros deseos. Así es como nacen el valor y el atrevimiento ante un desconocido o desconocida a quien de repente queremos ofrecer todas nuestras atenciones.

Algunos pasajes de *El barón rampante* acompañan estas reflexiones y tal vez las justifiquen. Hablemos del encuentro: escondido entre las ramas del jardín del Marqués de Ondariva, vecino y rival de su familia, Cosimo descubre nuevos aromas de las plantas y árboles que el Marqués ha hecho traer desde muy lejos. En el silencio que surge en la naturaleza, Cosimo escucha una vocecita que canta: es una niña rubia de diez años que vestida de azul se balancea en un columpio:

> –¿Sois un ladrón? –dijo
> –¿Un ladrón? –dijo Cosimo ofendido; después se lo pensó mejor: sobre la marcha la idea le había gustado–. Yo sí –dijo, calándose el tricornio sobre la frente–. ¿Algo en contra?
> –¿Y qué habéis venido a robar? […]
> –Esta manzana –dijo, y empezó a mondarla con la hoja del espadín, que tenía, a pesar de las prohibiciones familiares, afiladísima.
> –Entonces sois un ladrón de fruta –dijo la niña. […]
> La niña rubia se estalló en una carcajada que duró todo un vuelo de columpio arriba y abajo –¡Qué va! ¡Conozco a los chicos que roban fruta! ¡Son todos amigos míos! ¡Y van descalzos, en mangas de camisa, despeinados, no con polainas y peluquín! […]
> [Cosimo] sintió su orgullo despechado. –No soy un ladrón de esos que conocéis! –gritó. –¡No soy un vulgar ladrón! Lo decía para no asustaros; porque si supierais quién soy en serio, os moriríais de miedo: soy un bandido. ¡Un terrible bandido! (p. 32)

[3] Es claro que hay muchas otras obras que han buscado definir al amor, pero las categorías platónicas son las que han fundamentado la propuesta teórica sobre el amor en Occidente.

Sin que Calvino nos diga por qué, Cosimo dedicará los siguientes capítulos a tratar de impresionar a la niña, quien, sin embargo, no le concede ninguna historia, ningún engaño. No se deja atrapar por la fuerza vinculante que hace que Cosimo quiera convencerla o ganarla para sí, es más, lo pondrá a prueba:

> –¡Bajad de inmediato de ahí! ¿Cómo os habéis permitido entrar en nuestras tierras? –dijo, apuntando un índice contra el muchacho, furiosa.
> –No he entrado y no bajaré –dijo Cosimo con igual calor–. Nunca he puesto los pies en vuestras tierras, ¡y no los pondría ni por todo el oro del mundo!
> La niña entonces, con gran calma, cogió un abanico que estaba en una butaca de mimbre, y aunque no hacía mucho calor, se abanicó paseando de arriba abajo. –Ahora –dijo con toda calma– llamaré a los criados y haré que os cojan y apaleen. ¡Así aprenderéis a colaros en nuestras tierras! –la niña cambiaba siempre de tono, y mi hermano todas las veces quedaba desconcertado. (p. 33)

Cosimo logra acordar con ella que estando en los árboles es libre de entrar y salir de cualquier territorio, incluso de ir a Polonia o a Francia. Pero más adelante ella le dice:

> –[...] Oye, tú, vamos a dejar las cosas claras.
> –¿Cómo dices? —dijo él, que seguía desconcertándose a cada momento.
> – […] eres sagrado e inviolable mientras estés en los árboles, en tu territorio, pero como toques el suelo de mi jardín te conviertes en mi esclavo encadenado. […] Tú tienes el dominio de los árboles, ¿vale?, pero si tocas una vez tierra con un pie, pierdes todo tu reino y te convierte en el último de los esclavos. ¿Entendido? Incluso si se te rompe una rama y te caes, ¡lo pierdes todo!
> –¡Jamás me he caído de un árbol en mi vida!
> –Bueno, pero si caes, si caes te conviertes en ceniza y te lleva el viento.
> –Cuentos. Yo no bajo al suelo porque no quiero. (p. 33)

Con el diálogo anterior y ante la mirada de aquella niña, el destino de Cosimo está sellado. Si aquella escapada a los árboles resultaba únicamente un capricho momentáneo que se hubiese podido arreglar a la hora de la cena cuando a la barriga se le olvidan todas las promesas, ahora el pequeño barón deberá quedarse en los árboles para mostrarle a aquella niña la fuerza de sus determinaciones. Calvino no lo expresa, pero basta que el lector tenga el ojo atento para que se dé cuenta que este es el inicio de una historia de amor, *Cosimo quiere a Viola*, aunque tal vez él no lo sabe.

Pero el amor, como también vio Platón en el *Fedro* (244a-245c), no es un asunto mecánico que se resuelva amablemente y porque sí; el amor tiene distintos caminos y exigencias para el amante y el amado. Mientras el uno se desvive en cuidados y obsequios, el otro pone a prueba el amor que se le ofrece; el uno ha caído en las trampas del amor, el amor teme caer, porque

sabe que una vez que caiga se deslizará por una pendiente irrefrenable que ya se ha posesionado del amante: la *manía* –aquel estado también descrito en la filosofía griega y que ha emparentado desde siempre a los enamorados con los locos y que como dice Platón en el *Fedro*– los hace hacer y decir cosas que ya serían inapropiadas para un hombre ebrio, vivir en los árboles, por ejemplo.

Cosimo busca el reconocimiento de Viola de las formas más inverosímiles para quien ha vivido en el seno de la nobleza rural, en una casa con suficientes comodidades y con la prudente distancia hacia las costumbres del vulgo. Es por ella que el barón se mezcla con los verdaderos ladrones de fruta, a quienes la niña también ha domeñado con su voluntad y quienes también deben amar y anhelar la belleza. Es también a ella a quien Cosimo dedica el primer y definitorio triunfo de su señorío arbóreo, cuando se enfrenta y da muerte a un poderoso gato que anidaba también entre las ramas. Es vital observar que es a Viola a quien lleva aquel gato muerto que simboliza más que un gato muerto. Pero el reconocimiento de la niña no llegará entonces, porque el inusual obsequio llega justo cuando ella se muda:

> En el jardín de los de Ondariva apareció triunfante con el animal muerto en la mano. ¿y qué vio en la explanada ante la villa? Una carroza dispuesta para partir […].
> –¡Viola! –gritó, y alzó el gato por la cola–. ¿Adónde vas?
> […]
> Viola se volvió altiva, y con aire de despecho, un despecho aburrido y arrogante contra sus parientes, pero que también podía ser contra Cosimo, exclamó (respondiendo, desde luego a la pregunta de él): ¡Me mandan al internado!, y se volvió para subir a la carroza. No se había dignado en concederle una mirada ni a él ni a su caza. (p. 69)

El amor, ese reconocimiento imposible

Tal vez el principal problema del amor sea el reconocimiento, porque reconocer significa que nuestro amor es aceptado y que puede obtenerse, al menos, por algunos momentos, la unidad perdida. El reconocimiento, sin embargo, como bien vio Hegel,[4] parece destinado al fracaso una y otra vez, porque ningún reconocimiento puede moverse a la velocidad del devenir del ser. Cuando alguien me reconoce, yo he dejado de ser como la otra persona cree reconocerme y viceversa; cuando alguien me reconoce yo ya he dejado de anhelar el reconocimiento de dicho alguien y deseo un nuevo reconocimiento. El encuentro entonces parece imposible, porque en el juego de espejos en el que parece constituirse el reconocimiento del otro, nadie es como se cree que es y los

[4] Hegel, "Autoconciencia", *Fenomenología del Espíritu*, pp. 107-143.

intereses se transforman. Nuevas y sutiles diferencias aparecen a cada momento agrietando el camino recorrido ya en el acercamiento, y parece que nadie me conoce y que no acabo de conocer a nadie. El abrazo no puede terminar de completarse. Son de nuevo las mitades del andrógino que se abrazan buscando una unidad inalcanzable.

Conciencia desgraciada denomina Hegel al momento que sigue a la figura del amo y el esclavo (pasando antes por el estoicismo y el escepticismo): subjetividades enfrentadas que no pueden reconocerse mutuamente, puesto que el esclavo quiere el reconocimiento del amo, a quien no le interesa reconocer al esclavo y cuyo reconocimiento no le ofrece ningún valor. El amante y el amado también parecen separados en una dialéctica semejante, en la que no pueden intercambiar sitios a voluntad, y en la que el amado no logra comprender y sentir el requerimiento incesante que le hace el amante. El amante quiere ser reconocido, ser a su vez el amado de su amado. Pero el amado no requiere conquistar a quien ya ha sido vencido, sino que busca el reconocimiento de quien, cómo él, todavía no posee la vista nublada del enamoramiento y las ideas confusas. El amado cree que el amante no lo ve como realmente es de tan extraño que actúa. Se trata de una c*onciencia desgraciada* en las que las mediaciones entre el amante y el amado no pueden resolverse de manera simple, y tal vez, como ve Hegel, sólo pueda resolverse en un universo de sentido superior como el matrimonio o el nacimiento de un hijo, pero que en sentido estricto no se trata del abrazo inmediato de los amantes. Platón, en el *Banquete*, recordemos, tal vez por eso señaló que el abrazo de los hombres no puede ser definitivo y más bien debe sublimarse en bellas obras, en los bellos hijos, en las bellas leyes.

De nuevo habrá que recurrir a algunos pasajes del *El barón rampante* que acompañan las reflexiones anteriores, porque si miramos de cerca observaremos que está atravesada por el problema del reconocimiento que hemos descrito desde el primer momento en que Cosimo se encuentra con Viola en el jardín. La búsqueda del reconocimiento pone en marcha una serie de mecanismos narrativos que observamos con la partida de la niña. Cosimo, nos narra Calvino, no bajó de entre los árboles sino que ahí se mantuvo, perfeccionando la técnica para cazar desde lo alto, protegiendo el bosque de incendios y devorando los libros que hacía pedir desde lejos. Con el tiempo nuestro Barón rampante, que ya había obtenido el título tras la muerte de su padre, estaba en la edad de contar las cosas, de ir de cacería y mostrar sus trofeos a los habitantes de Ombrosa. Pero en todo ello, nos dice el narrador, "había una insatisfacción más profunda, una carencia, en aquel buscar gente que lo escuchase había una búsqueda distinta. Cosimo no conocía aún el amor, ¿y qué es cualquier experiencia sin esa? ¿De qué vale haber arriesgado la vida cuando aún no conoces el sabor de la vida?" (p. 143).

Cosimo busca el amor, aunque se trate de un amante que todavía no tiene claro a quién ama:

> Las muchachas hortelanas o pescaderas pasaban por la plaza de Ombrosa, y las damiselas en carroza, y Cosimo desde el árbol lanzaba breves ojeadas y aún no había comprendido bien por qué en todas había algo que él buscaba, y que no estaba enteramente en ninguna. Por la noche, cuando en las casas encendían las luces y Cosimo estaba solo en las ramas con los ojos amarillos de los búhos, soñaba con el amor. Las parejas que se citaban tras los setos o entre los viñedos lo llenaban de admiración y envidia, y las seguía con la mirada mientras se perdían entre la oscuridad, pero si se tumbaban al pie de su árbol escapaba lejos lleno de vergüenza. (pp. 143-144)

Cosimo logra vencer un poco la vergüenza observando los rituales amorosos de los animales del bosque, la sangre corre en su cuerpo buscando otro cuerpo: Venus vulgar que no se deja dominar fácilmente y que a su vez incita el deseo de quienes observan al Barón recorrer el bosque inquieto. Las muchachas sueñan que un hombre las rapta hacia los árboles; universo paralelo ganado a la gravedad. Cosimo empieza a conocer a mujeres, aunque su hermano nos pone en duda que éstas hayan sido muy numerosas:

> Y además, de haber tenido tantas mujeres detrás, no se explicarían las noches de luna cuando daba vueltas como un gato, por las higueras, los ciruelos y los granados alrededor de la población [...] y se lamentaba, lanzaba una especie de suspiros, o bostezos o gemidos, que por mucho que él quisiera contenerlos, [...] le salían en cambio de la garganta como aullidos o maullidos. Y los ombrosenses, que ya lo sabían, sorprendidos en el sueño, ni siquiera se asustaban; se revolvían entre las sábanas y decían: –Es el Barón que busca hembra. Esperemos que ya la encuentre y nos deje dormir. (p. 154)

Una, más descarada, se asomaba por la ventana como para ver qué ocurría, aún caliente de la cama, el seno descubierto, los cabellos revueltos, la risa blanca entre los fuertes labios abiertos, y surgían diálogos:

> –¿Quién es? ¿Un gato?
> Y él:
> –Es hombre, es hombre.
> –¿Un hombre que maúlla?
> –¡Ay, suspiro!
> –¿Por qué? ¿Qué te falta?
> –Me falta lo que tú tienes.
> –¿El qué?
> –Ven aquí y te lo digo... (p. 163)

La búsqueda del amor lleva a Cosimo a alejarse de las tierras de Ombrosa para ir en busca de un grupo de españoles que habita en los árboles, exiliados

de la tierra por el rey Carlos III. La mirada de una muchacha llamada Úrsula aparece como la primera posibilidad de reconocimiento en la vida de Cosimo. Se trata de un amor que supera la vinculación erótica inmediata en el que sólo los cuerpos se reconocen, hacia la posibilidad de efectuar un abrazo más amplio que haga recordar que alguna vez los solitarios del mundo fueron uno solo con parte extraviada. El reconocimiento, sin embargo, como ya hemos señalado, es momentáneo, el juego de espejos en el que nos encontramos frente al otro, no permite un reconocimiento definitivo, hay que seguir buscando de nuevo. Y, además, Cosimo debe aceptar que durante toda su vida ha estado buscando encontrar la aprobación de una sola mirada que sin estar presente siente que lo mira deslizándose entre las ramas, y frente a la cual ha cumplido su promesa de permanecer en aquella vida. No pasará mucho para que reaparezca frente a él aquella niña, ahora ya convertida en mujer, que abre de nuevo la posibilidad del reconocimiento.

El reencuentro de Viola y el barón

Cuando regresa a Ombrosa Viola se ha casado y enviudado, es una marquesa que regresa a tomar posesión de su antigua villa. Cosimo que busca al perro que lo acompaña a sus cacerías la encuentra cabalgando en la pradera y después entre los árboles:

> Y el latido de gozo del pecho de Cosimo no era muy distinto de un latido de miedo, porque al haber regresado ella, el tenerla ante los ojos tan imprevisible y orgullosa, podía significar no volver a tenerla nunca más, ni siquiera en el recuerdo, ni siquiera en aquel secreto perfume de hojas y color de luz a través del verde, podía significar que se vería obligado a huir de ella y a huir así del primer recuerdo de cuando era niña. (p. 175)

Se acerca a ella, la reconoce mientras Viola da órdenes a la servidumbre, poco después ella lo mira detenido cerca del columpio, en la misma rama en la que apareció cuando eran niños:

> –¡Tú! –dice, y después, buscando el tono de quien habla de algo natural, aunque sin conseguir ocultar su complacido interés–: ¡Ah! ¿De modo que te has quedado ahí desde entonces? […]
> –Sí, soy yo, Viola, ¿te acuerdas?
> –¿Sin bajar nunca, nunca has puesto un pie en el suelo?
> –Nunca.
> Y ella, como si ya se hubiera prodigado demasiado: –Ah, ¿ves cómo lo has conseguido? Pero no era tan difícil…
> –Esperaba tu regreso.

–Estupendo. Eh vosotros, ¿adónde lleváis esa cortina? ¡Dejadlo ahí todo, que lo vea yo! (p. 176).

Ahora la tarea de los amantes será reconocerse, Cosimo le mostrará a ella el mundo que ha construido en la cima de los árboles, y se produce entonces aquel encuentro del que hablaba Aristófanes en el *Banquete* en el que las mitades se encuentran y se entregan a un prolongado abrazo. Me permitiré que sea el cantautor Pedro Guerra el que nos narre este encuentro, a través de la letra de su canción "El reencuentro de Viola y el barón", un bello y fértil ejercicio de intertextualidad:

He vivido trepado a los árboles,
desde arriba cacé jabalíes,
tuve incluso un amigo bandido,
leí muchos libros, canté y escribí.
–¿Has vivido colgado en las ramas
de los árboles sólo por mí?
¿Me amarás por encima de todo?
Cosimo la mira y le dice que sí.
Y pinta un corazón como un tesoro,
como un secreto que se esconde entre las hojas
y dentro una canción,
Cosimo quiere a Viola
mucho mucho, tanto tanto,
mucho más que tanto, a Viola.
–¿Has traído hasta aquí otras mujeres?
Él le dice que no,
bueno sí.
–Pero nada te iguala en el mundo
y Viola responde –Tú qué sabes de mí.
Y descubren los mapas que esconden
cada cual en su forma de ser,
y desnudos durmiendo en un roble
bebieron los rayos del amanecer.

El juego del amor se vuelve el juego del reconocimiento entre el Barón y la Marquesa, nobleza arbórea, que después de muchos años se reúne. Nos dice Calvino: "Se conocieron. Él la conoció a ella y a sí mismo, porque en realidad nunca se había conocido. Y ella lo conoció a él y a sí misma, porque aun habiéndose conocido siempre, jamás se había podido reconocer así" (p. 180).

Pero el amor, ya hemos dicho antes de manera un tanto pesimista, es un reconocimiento imposible, y el lector descubre que después de un tiempo el juego dialéctico entre Viola y Cosimo se prolonga una y otra vez, sin encontrar una respuesta definitiva. Buscar alejarse como camino al encuentro, un encuentro que produce lejanía, el amor que se tiene que poner a prueba todo el

tiempo bajo la intuición de que devenimos en el tiempo y que lo que fue verdad ayer podría dejar de ser verdad hoy. Hay que ganar además el propio ser todos los días, mantener, aunque sea imposible, la posesión de uno mismo.

Pedro Guerra nos vuelve a narrar el final de esta historia de amor, otro juego de espejos, en el que las palabras dicen otra cosa de las que se quieren decir:

> “Lo que quieras, seré lo que quieras”,
> eso fue lo que él quiso decir,
> pero dijo –Soy sólo el que soy
> y seré para siempre un reflejo de mí.
> Ella quiso decir “Yo te quiero,
> como seas te habré de querer”,
> pero dijo –Sé tú, para siempre,
> tú solo y adiós–
> a las rama se fue.

Conclusiones

Hemos dicho que *El barón rampante* es una historia de amor, pero pareciese que al final es una historia de desamor. Retomemos este punto un poco más adelante, porque ahora quisiéramos retomar nuestra tesis de que el amor establece la causalidad narrativa que hace que Cosimo permanezca en los árboles. Como lo indican muchos de los pasajes a los que hemos recurrido, el encuentro de Viola echa a andar no sólo el amor como fuerza vinculante y como sensación de carencia que busca el encuentro del amado, sino el juego del reconocimiento. Es especialmente este juego de reconocimiento el que impide que Cosimo baje de nuevo a la tierra, como si, ya lo mencionamos, la mirada de Viola hubiese quedado eternamente suspendida sobre él. Creemos ciertamente que de no haberla encontrado tras su expulsión de la mesa seguramente habría bajado de los árboles a la hora de la cena.

Pero ahora queda por resolver si la historia de amor de la que hablamos no es en realidad una historia del desamor. El amor, hemos dicho, es al final un reconocimiento imposible, un abrazo que no puede seguirse prolongando, una unidad imposible. Pero más allá que afirmar el pesimismo y convertir así todas las historias de amor en cenizas, habría que pensar qué verdad está disponible en este descubrimiento. Pensemos que tal vez la verdad disponible, es la enseñanza de que el amor, como la vida, no puede atraparse, que la total posesión del otro y de uno mismo es imposible, que somos inagotables y seguimos cambiando, seguimos anhelando nuevos reconocimientos. Por eso el reconocimiento es momentáneo, quizás sólo un instante. Tal vez éste no es el amor al que anhelamos en una época permeada por las películas cursis y los cuentos con final feliz. Pero quién puede negar la belleza del encuentro amoroso, por

fugaz que sea, quién puede decir que el reconocimiento, por más momentáneo e ilusorio que parezca, no puede ser el motivo de una novela, de una batalla, de una vida.

El Barón y la Marquesa se separan, como es destino de todas las parejas del mundo, sin embargo, como también describe bellamente Pedro Guerra, en algún árbol de aquel bosque, está grabado un corazón, "como un tesoro, como un secreto que se esconde entre las hojas y dentro una canción. Cosimo quiere a Viola".

Bibliografía

Calvino, Italo, *El barón rampante*, 22ª edición, trad. Esther Benítez. Madrid, Siruela, 2014.

Guerra, Pedro. "El reencuentro de Viola y el Barón", en el disco *Ofrenda*, 2001.

Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Platón, *Diálogos* III*: Fedón, Banquete, Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E., Lledo Íñigo. Madrid, Gredos, 1982.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Quattro critici non accademici: Garboli, Berardinelli, Scarpa, Marchesini

Angela Borghesi
Università degli Studi di Milano Bicocca

"Quattro critici non accademici" recita il titolo di questo mio studio. Quattro critici che appartengono a generazioni diverse e che consentono un percorso di avvicinamento per accoppiamenti, piú o meno giudiziosi, tra Cesare Garboli, nato nel 1928 a Viareggio, e Alfonso Berardinelli, Roma 1943; tra Domenico Scarpa, Salerno 1965, e Matteo Marchesini, Castelfranco Emilia 1979. Il doppio confronto può, incrociando i fattori, disegnare anche una geometria genealogica dei lasciti testamentari: Garboli verso Scarpa, Berardinelli verso Marchesini. Una cinquantina gli anni che separano il piú anziano dal piú giovane, circa quindici quelli che intercorrono tra i compleanni delle due accoppiate critiche; e quasi il medesimo intervallo separa Garboli da Scarpa, Berardinelli da Marchesini. Garboli eccelleva nel leggere oroscopi, ma non è il caso qui di insistere su queste coincidenze stellari.

Dunque –simmetrie natali a parte– il primo dato in comune resta il non accademismo, o l'anti-accademismo dei quattro. Nessuno di loro, per un motivo o per l'altro, occupa una cattedra universitaria; chi l'ha avuta in sorte l'ha abbandonata. Garboli lascia presto la docenza all'Università di Macerata e al Politecnico di Zurigo (1971-1972); Berardinelli nel 1994 decide di dare le dimissioni dall'Università di Venezia. Quanto ai piú giovani, sia Scarpa sia Marchesini sono *freelance*. Non è tuttavia in questo senso letterale che i quattro sono critici non accademici: lo sono ben piú sostanzialmente nel modo di intendere l'esercizio ermeneutico, nel loro stile, nella loro scrittura.

Garboli

Cesare Garboli, allievo a Roma di Natalino Sapegno –si laurea con una tesi sulla genesi politica dell'*Inferno*– esordisce da letterato puro con studi su Dante e Leopardi ma fin da subito vi affianca quelli sul teatro; altrettanto precoce l'attività di traduttore, in particolare di Molière.

Due gli incontri decisivi. Il primo con Roberto Longhi, il grande storico e critico d'arte, modello di scrittura e di metodo. Il secondo con Niccolò Gallo: il ritratto che ne stila nel ricordo incistato nel saggio su Dessí mostra palesi gesti di rispecchiamento. Critico e filologo, editore raffinatissimo, Gallo fu

una presenza centrale, ancorché discretissima, nella storia culturale italiana del dopoguerra.

Come Longhi, Garboli ha al contempo bisogno di conciliare 'vocazione letteraria' e 'metodo dello scienziato'; come avveniva a Longhi, il talento letterario di Garboli si attiva 'in presenza' dei testi, dei 'fatti' artistici: la sua è una critica materica che ha bisogno di tastare i corpi vivi dei testi e di chi li ha scritti. La scienza, in questo caso, gliela offre la filologia dell'altro *magister*, Niccolò Gallo, insieme al gusto per il recupero antiquario, l'attenzione ai testi dispersi, dimenticati, periferici, agli embrioni, agli scarti. Un interesse che emerge in piena luce con la collana verde dei piccoli Adelphi inaugurata con il *Journal* di Matilde Manzoni, e con l'interminabile lavoro sulle carte pascoliane, ossessione a lungo coltivata e sotterranea, che sfocerà nelle *Trenta poesie famigliari* e nei due originalissimi volumi *Poesie e prose scelte* dei Meridiani Mondadori.

Ma come lavorava Garboli? Egli sosteneva ci si dovesse chiedere che "cosa c'è di Longhi, e non di Caravaggio, a San Luigi dei Francesi";[1] allo stesso modo, la vera domanda che dobbiamo porre a Garboli è che cosa c'è di Garboli, e non di Molière, nel *Tartuffe*, che cosa c'è di Garboli, e non di Pascoli, nelle *Famigliari*, che cosa c'è di Garboli, e non di Penna, nell'opera di quel candido, corrusco poeta. E proprio nella nota introduttiva a *Penna Papers* –come sempre intitolata "Al lettore"– Garboli confessa di aver "visto e incontrato in Penna qualcosa che, a ogni costo, era mio interesse decifrare":[2] c'era una verità 'oscura' là, in quelle idee ritornanti su se stesse come tarli a distanza di anni, che andava lasciata affiorare sulla pagina. E ancora: "C'è un 'oltre', in Penna, un orizzonte che m'interessa piú di Penna".[3] Un oltre, un "fantasma", come dirà piú avanti (e teniamo a mente questa parola), inseguito non solo nelle poesie di Penna, ma anche nelle opere di Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Antonio Delfini, Mario Soldati, Roberto Longhi, scrittori e critici frequentati intimamente, di persona. Come Longhi aveva bisogno per essere scrittore dell'"esistenza fisica dei quadri",[4] allo stesso modo Garboli ha bisogno dell'esistenza fisica dei poeti e dei romanzieri. Di tale accusa non si dispiaceva, era un dato di fatto che –diceva– colpisce "senza volerlo, l'intrico piú nodoso, la radice piú interrata del mio modo di esercitare la critica" (p. 167). Siamo nel mezzo della prolusione all'Università di Parma, dal bel titolo *Pianura proibita*, anno accademico 2001-2002. Siamo cioè al lembo estremo della vita di Garboli ed è rivelatore trovare qui la medesima metafora botanica già usata un quarto di secolo prima in quell'avviso ai lettori dei *Penna Papers*:

[1] Cesare Garboli, *Pianura proibita*, p. 16. L'ubicazione delle citazioni di questo volume verrà indicata tra parentesi.

[2] C. Garboli, Penna Papers, p. 10.

[3] *Ibid*., p. 8.

[4] C. Garboli, "Longhi lettore", *Autografo*, 26 (1992), pp. 35-51.

> sul punto di congedarmi da Penna, trovo all'origine del mio tenace interesse per questo poeta una radice ancora interrata, che non mi è facile estirpare; e intravedo, sotto le parole intellettuali, il bisogno di combattere un fantasma di cui, mentre cercavo di afferrarlo, ignoravo la forza.[5]

Di nuovo il lemma "fantasma". Garboli è rimasto là, a quell'introduzione penniana come il suo Longhi davanti al trittico dell'annunciazione di un maestro ignoto.

Poco dopo la Grande Guerra Longhi visita il Louvre e all'uscita annota qualche osservazione sul dipinto riconoscendo nella pennellata e nei toni lo stile del milanese Braccesco. A vent'anni di distanza, riprendendo in mano quella pagina Longhi constata che il tempo non era mai trascorso da quella scheda stesa di getto nella *crémerie* di Rue de Rivoli. Garboli, per carpire a Longhi il segreto della sua scrittura, in quegli appunti sull'Annunciata del Braccesco, si sofferma su una frase innocua: "i garofani che tremano nell'afa entro il vaso, ahi, 'rinascimento'" (p. 17). E si chiede: "chi fa tremare questi garofani? Quanta parte ha in questo calore e in questo tremolio il pennello del Braccesco, e quanta l'occhio e la penna di Longhi?" (p. 17). Qui, in questo spazio libero di scrittura che ricrea, dà consistenza, spessore al dipinto, lo traduce, anzi lo "ipertraduce", sta il segreto dello stile irripetibile di Longhi:

> La fisicità delle immagini viene attraversata dalla mente, rivelata a se stessa; ma nello stesso tempo resta e si conserva intatto nelle parole il fascino muto e eloquente dell'originario messaggio figurativo. (p. 19)

Cosí chiosa Garboli dopo aver evocato Longhi in carne e ossa, nella sua camminata, nella sua postura, nel suo sguardo: "non vorrei avervi [...] dato di questo critico-scrittore un'immagine esageratamente metafisica. Ma questa è l'immagine che lo stesso Longhi ci ha lasciato di sé" (p. 23).

Ebbene, giusto per fare un piccolo esempio, se andiamo allo scritto "Dante e Guido" confluito in *Pianura proibita* troviamo un analogo gesto stilistico. Non si tratta di garofani tremanti o fatti tremare nell'aria, ma di un dato di realtà piú greve. Siamo alla fine dello scritto e Garboli tira le fila del discorso dopo essersi perso –a suo dire– in parentesi e digressioni:

> Entrati dunque nella città di Dite, si percorre uno stretto sentiero che costeggia le mura, uno di quei viottoli seminascosti dove si ammucchiano gli escrementi e dove pisciano i cani.
>
> Ora sen va per un secreto calle
> Tra il muro della terra e li martiri. (p. 162)

[5] C. Garboli, *Penna Papers*, p. 11.

La pennellata in piú che ci fa sentire il fetore di quel “secreto calle” è certo di Garboli ma è altrettanto insindacabile quanto sia giusta, acconcia alla bisogna. Garboli sembra non accontentarsi della pur corposa immaginazione dantesca e va a colorare con pennellate materiche gli spazi lasciati bianchi, con pertinenti dati di realtà.

Questi gesti stilistico-narrativi, inoltre, ci strappano un sorriso, una risata. Perché lo stile di Garboli è avventuroso e divertente, piano e godibile, ricco d’invenzioni e di aneddoti personali che danno spessore al racconto, ma preciso e tagliente, malizioso, perfino un poco volgare, se non scandaloso: immaginatevi il sobbalzo di certi accademici (potrei fare nome e cognome) quando in un saggio sulla Morante Garboli confessò di aver letto tutto Sade in erezione. Garboli o si ama o si detesta.

Eppure –nonostante un io privo di *pruderie*– quando in *Pianura proibita* sostiene che è per un “oscuro sentimento di repulsione” che non ha mai scritto un romanzo, perché trasformare il mondo con le parole “vorrebbe dire esporre le mie viscere, e chissà cosa nascondono le mie viscere” (p. 169), Garboli dice il vero e al contempo mistifica. Il suo romanzo l’ha scritto, sta nelle vite degli altri, degli scrittori di cui ha esplorato le viscere o che le viscere hanno esibite sul suo tavolo d’anatomopatologo, come Pascoli. E, dal momento che –con Proust e con Longhi– creare non è creare ma leggere, anche Garboli a suo modo crea leggendo nel vissuto e nella scrittura dei suoi autori quel che di se stesso non aveva saputo mettere a fuoco.

Ma non si tratta solo di sé. Quella radice ancora interrata cosí difficile da estirpare puntava altrove, in un strato profondo dove si rintanano anche i tratti oscuri del carattere nazionale. Negli scritti garboliani è costante la tensione civile a cogliere ciò che ha reso l’Italia quel che è. Qui sta il suo impegno a capire se stesso e quel che c’è di nascosto e inconfessabile nel proto-fascismo piccoloborghese di Pascoli, nell’adulazione, nella furbizia cortigiana, nel tartufismo di Molière, e che emerge in piena luce nel bellissimo volumetto *Ricordi tristi e civili* (2001). Qui denunciava il suo male, un’“afflizione rimossa e sgradevole”, cioè “l’incapacità, o impossibilità a sentirmi un cittadino del mio paese”.[6] Studiare le patologie dello *status* famigliare e sociale dei suoi scrittori, dei loro personaggi, ha fornito a Garboli il bisturi per diagnosticare la cancrena del tessuto sociale italiano.

Sulla sua ‘vocazione diagnostica’, esercitata al meglio sulle patologie di chi gli stava piú vicino, ebbe a concludere: “come critico letterario, molto difficilmente potrei ottenere l’idoneità a figurare in qualche ateneo, e anche in qualunque tipo di corporazione” (p. 167). Preferiva definirsi un lettore o –con un’immagine di George Steiner– un esecutore, un interprete. Un lettore che

[6] C. Garboli, *Ricordi tristi e civili*, p. 5. Si indicheranno solo le pagine delle citazioni da questo testo.

legge e traduce in musica gli spartiti che gli pare di conoscere meglio, o che –come Vespero– porta a casa solo le capre del suo gregge. Insomma, a stare a sentire lui, non è un critico, e nemmeno uno scrittore, nel senso di romanziere. La sua immaginazione, pur potente e fervida, si rifiutava –diceva– di "sostituire la realtà oggettivamente data, con un'altra prodotta da vapori fantastici incorporei e capricciosi come le nuvole" (p. 169). Di nuovo i fantasmi. Fantasmi che non riescono a estirpare la radice interrata, ancorata alla realtà.

È ragionando intorno alla natura del suo mestiere sfuggente a tutte le categorie, che Garboli si pone la domanda che ha inseguito nei suoi autori. Garboli sta qui, nel drammatico scontro tra naturale propensione al concreto, al terragno e scoperta di un reale altro che lo invadeva, di un'immaginazione che non sapeva incanalare, di un mondo –quello dei libri– che lo sequestrava dalla realtà e lo immetteva in un tempo passato.

Già. Ma che cosa è il passato? È questa la domanda decisiva.

Ho cercato di illuminare altrove il senso possibile della ricorrenza e della centralità nei suoi scritti del campo semantico della "infezione".[7] Ora mi rendo conto che un'altra chiave linguistica, intorno alla quale si addensa la sua riflessione, è "fantasma" in accoppiata con "metafisica". Metafisica e fantasmi potrebbe essere una buona sintesi di un corno del dilemma garboliano, teso fra attrazione per la metafisica e nostalgia per la fisica del concreto, tra realtà e fantasmi.

Torniamo al paradosso dello stile di Longhi colto da Garboli, alla "metafisica" di Longhi di fronte ai dipinti: "la fisicità delle immagini viene attraversata dalla mente, rivelata a sé stessa" (*Autografo*, p. 19). Garboli, di fronte al testo letterario, fa un percorso simile: la mente, nel suo caso, va "sotto le parole intellettuali", per ingaggiare una lotta con i fantasmi che si annidano nel testo. Quei fantasmi che appaiono nei momenti altamente drammatici e insieme di 'sospensione', di svolta. Fantasmi o spiriti con cui bisogna venire a patti, stabilire un 'legame familiare' come quelli della Caprona, la casa di Pascoli a Castelvecchio di Barga.

Fantasmi inafferrabili sono per Garboli le persone fisiche degli scrittori evanescenti nei loro libri, sono gli scartafacci, le idee "sospese o scartate, rimaste nel limbo di tutte le intenzioni impotenti", rimaste in quel "retroterra fantasma", nel "regno eventuale e malato, [...] regno pieno di ombre" (p. 74), esplorabile all'infinito. Fantasma è, in una parola, il passato che "come tale è irraccontabile perché la sua realtà è andata perduta" (p. 175). Garboli, al solito, pone in termini patologici questo drammatico scontro tra fisico e mentale, ma riconosceva in esso un "problema epistemologico" (p. 172).

Nel dibattito a distanza ingaggiato con lo storico Carlo Ginzburg, Garboli si lascia sfuggire queste parole: "purtroppo i miei interessi abbandonano volentieri la metodologia, e scivolano cocciutamente, viziosamente, verso la

[7] Si veda il mio *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, pp. 135-160.

metafisica" (p. 206). E concordava con i dubbi agnostici di Renato Serra sullo storicismo "assoluto" di Croce, dubbi che "chiamavano in causa un principio metafisico" (p. 208), gli piaceva l'affondo di Serra che –come Tolstoj a proposito della battaglia di Waterloo– andava "dritto all'infezione" sull'inconoscibilità della storia. Dal canto suo, Garboli concludeva: "piú ancora della memoria è necessario alla nostra esperienza di vivi non l'oblio del passato, ma la sua inconoscibilità" (p. 209). Affermazione che lo porta a completare cosí il "quadro fallimentare" delle sue "avventure disciplinari" (p. 175): sono "un critico inappagato, uno storico miscredente e un narratore di frodo" (p. 176). Ma (c'è sempre un ma, diceva il suo amico Soldati) una vocazione trova sempre la sua strada. A conciliare metafisicamente (se la metafisica come dice Garboli "non conosce contraddizioni", p. 32) i fantasmi e la realtà, l'immaginazione e la verità storica –oltre all'interesse per l'astrologia, l'ermeneutica che collega cielo e terra– giunge il progetto einaudiano di editare i *Diari* postumi di Antonio Delfini. L'immaginazione va cosí a "stanare" quella realtà nascosta, inconsapevole, i *lapsus*, gli inciampi, gli atti e i destini mancati. La sua vocazione "servile", rende un servizio a chi non ha saputo vedere, a chi non ha saputo dar piena forma al proprio io, alle proprie esistenze. Assumendo su di sé le vite cieche dei suoi autori, facendosene carico, le esegue: le mette in scena da regista e da attore, come il suo Molière.

Siamo, con Delfini, al 1980. Da lí in poi gli incontri editoriali con il passato s'infittiscono, i fantasmi ritrovano le loro fattezze, e Garboli diviene una presenza centrale nel panorama culturale italiano, una presenza magnetica e di grande fascino seduttivo per le nuove generazioni di critici.

Simile un poco a Dante che nella seconda parte del *Purgatorio* incontra uno dopo l'altro i sodali di un tempo, anch'egli compone una sua piccola commedia famigliare dove tratta le ombre come cosa salda, ridà sembianze di corpi alle ombre vane degli amici di un tempo e fa i conti con se stesso. Forse, un indizio di quell'alto modello, presente sin dai suoi esordi, sta nel finale del saggio *Pianura proibita* quando confessa: "non mi dispiacerebbe finire i miei giorni camminando da solo per una di quelle pianure ignote, dove passano poche anime vive" (p. 178). Una pianura da paesaggio dantesco, appunto, da inizio o finale di *Purgatorio* al cui commento stava dedicando gli ultimi mesi di vita: "Noi andavam per lo solingo piano" (*Purg*. I, 118); oppure: "sanza piú aspettar lasciai la riva/ prendendo la campagna lento lento/ su per lo suol che d'ogne parte auliva" (*Purg*. XXVIII, 3-6).

Berardinelli

"A regnare nei miei interessi non è la critica letteraria" (p. 75), confidava Garboli. Possiamo ritenere valida l'affermazione anche per Alfonso Berardinelli.

Almeno per quello successivo alle dimissioni dall'università, benché sintomi di malessere nei confronti della produzione letteraria emergano pure nella riflessione antecedente lo spartiacque del 1994. In comune con Garboli vi è, inoltre, la scelta di presidiare un'area mediana: *Tra il libro e la vita* è il titolo rivelatore del volume pubblicato da Bollati Boringhieri nel 1990, ad indicare lo spazio che intercorre "tra l'idea e la prassi quotidiana, personale e sociale". È questo il territorio privilegiato su cui punta Berardinelli nella sua rivendicazione del saggio quale genere a tutti gli effetti. Genere ibrido, intermedio ma non inferiore ai generi codificati.

A uno sguardo rapido sui molti libri pubblicati da Berardinelli un dato spicca sugli altri: nessuna monografia su uno scrittore italiano o straniero da registrare, dopo quella del suo esordio su Franco Fortini, nemmeno su autori a lui cari, e nessuna raccolta di scritti esclusivamente letterari. Berardinelli si svincola presto dalla pratica accademica dei titoli da concorso. Anche il recente album dove sono radunati i rapidi ritratti di narratori italiani (piú di 30), è racchiuso entro un sistema cautelativo di avvertenze, istruzioni per l'uso, –dichiarato per altro sin dall'eloquente titolo *Non incoraggiate il romanzo*[8]– e piegato al servizio di un paesaggista della situazione culturale e letteraria. Gesto critico, quest'ultimo, peculiare del nostro saggista. Se Garboli lavora su pochi casi esemplari che si stagliano sullo sfondo del panorama letterario e della situazione culturale e politico-civile, i molti "casi critici" di Berardinelli sono in funzione di quel panorama, lo definiscono.

Di contro all'assenza di studi a perpendicolo, si nota in Berardinelli una sempre piú marcata attitudine alla condensazione, alla sintesi, sino alla predilezione per libri minimi o "minuscoli" –come lui li chiama– che stiano in una mano ma che contengano molte cose, piccole enciclopedie portatili: "libri con cui ricominciare". Ricominciare da dove, da che cosa?

Lasciamo da parte, per ora, questa domanda e ripercorriamo velocemente la vicenda intellettuale di Berardinelli. Anche per lui non è difficile individuare due mentori, due modelli: Giacomo Debenedetti e Franco Fortini. All'università di Roma segue per tre anni i corsi sul romanzo del Novecento di Debenedetti. Il 1967 è l'anno della morte di Debenedetti, che lo lascia senza guida per la tesi di laurea, e della frequentazione di Franco Fortini. Un passaggio di testimone che, alla lunga, mostrerà una maggiore fedeltà al primo modello che al secondo, nonostante la naturale propensione di Berardinelli per la poesia, meno frequentata dall'esercizio debenedettiano, terreno invece privilegiato da Fortini critico e poeta in proprio; e nonostante uno stile pugnace, affilato, apodittico vicino a Fortini, ma mitigato dalla piega conversevole, elegante e riflessiva, del primo maestro. Uno stile sorretto anche dal gusto del paradosso

[8] Alfon*so Berardinelli, Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana.*

e della scrittura divertita e divertente. Come con Garboli, il lettore di Berardinelli si trova spesso a ridere e insieme a piangere dei e sui vizi nazionali.

Se poi dovessimo disegnare la costellazione di riferimento cui Berardinelli guarda, troveremo filosofi in primo luogo intransigenti con se stessi come Kierkegaard e Simone Weil, poeti-filosofi come Leopardi, poeti saggisti come Auden o scrittori saggisti come Montaigne, Wilson, Herzen, Orwell (quello di *Omaggio alla Catalogna*). Tutti autori dove la riflessione, talora vertiginosa, sgorga da esperienze personali per risolversi in scrittura formidabile ma tutta chiara. Tra questi vi sono autori frequentati anche da Fortini (Kierkegaard, Weil, Herzen), ma è da loro e per loro che, agli inizi degli anni ottanta, passa la crisi dei rapporti tra i due. L'allontanamento di Berardinelli da Fortini nasce specialmente dal bisogno di rileggerli fuori dal sistema ideologico in cui erano stati reclusi, di liberarli dalla compagnia inconciliabile di Lukács, di Brecht, di Marx e dalla lente hegelo-marxista o marxista-leninista con cui erano letti.

Sono per lo piú scritture diaristiche, aforistiche, comunque saggistiche, quelle privilegiate da Berardinelli. Da qui la sua propensione per un fare critico coinvolto, che non si astenga dal dichiarare le proprie preferenze purché sappiano irradiare un alone ermeneutico utile alla discussione. Su queste nuove coordinate Berardinelli incontra la presenza che tuttora gli è piú prossima e solidale: Piergiorgio Bellocchio. Fondatore nel 1962 dei *Quaderni Piacentini*, Bellocchio è con lui nell'impresa insolita e *sui generis*: la rivista prodotta e gestita a quattro mani, *Diario* (ripubblicata in anastatica da Quodlibet nel 2011), titolo congruente alla cerchia autoriale di riferimento proposta ai lettori di numero in numero. Con *Diario* entrambi i critici segnano un punto e a capo del loro percorso. Può sembrare, e sembrò a taluni, un arretramento dal dibattito pubblico alla dimensione privata, un ripiegamento dal collettivo all'individuale. Fu invece il tentativo di trovare nella forma del saggio (altro titolo berardinelliano) il *medium* tra pubblico e privato, il *medium* anche stilistico tra "singolarità dell'esperienza" e "argomentazione razionale"[9] declinando, in avvio di ogni numero, quei numi tutelari (Herzen, Orwell, Weil, Kierkegaard, Leopardi) ormai svincolati da ipoteche ideologiche.

Gli anni di *Diario* si sovrappongono con minimo scarto al decennio della docenza veneziana. E, forse, le sporadiche pubblicazioni della rivista, dieci numeri che si sgranano tra il 1984 e il 1993, segnano in Berardinelli anche la consapevolezza che l'università (e la scuola in genere) non siano piú il luogo privilegiato dell'insegnamento della letteratura, dove la letteratura possa dire ancora qualcosa di utile in termini educativi. La percezione di essere stretto in una "gabbia" in cui la cosiddetta libertà d'insegnamento si fa via via piú

[9] A. Berardinelli, "Critica letteraria e critica della cultura", in Margherita Ganeri, Nicola Merola (a cura di), *La critica dopo la crisi: atti del Convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 1999*, p. 24.

asfittica, e l'ipocrisia piú insopportabile, lo porta allo strappo con l'istituzione. D'altronde, la sua unica raccolta di versi, pubblicata da Mondadori nel 1979, aveva un titolo profetico: *Lezione all'aperto*.

Con *Diario* Berardinelli e Bellocchio ripartivano dalla constatazione di essere ormai isolati nel clima dell'Italia tra il decennio settanta e l'ottanta, un clima tutto mutato dove erano venuti meno non solo i possibili destinatari di una critica della cultura, ma anche un punto chiaro d'osservazione da cui poterla pronunciare. Da qui un esercizio critico solitario ma feroce, disincantato ma allegro, nello smascherare inganni, trucchi, travestimenti: si veda la satira demistificante di Berardinelli sul quotidiano *La Repubblica* o il *tombeau* di Bellocchio su Umberto Eco. Satira, dunque, perché la satira ha bisogno non solo di distanza, come l'ironia, ma di estraneità, di misurare tutta l'impotenza, lo sconforto, la disillusione. Da qui il sorriso irridente e amaro.

Ebbene, tornato all'aperto, Berardinelli dopo le dimissioni dall'università segna un altro punto e a capo, un'altra ripartenza. E sceglie come luogo da cui parlare una linea di confine scomoda e precaria da cui osservare la società e lanciare i suoi affondi da "intruso" come ha definito il suo gesto critico. A quest'altezza cronologica, è la constatazione della mutazione irreversibile dell'industria editoriale (oltre che della società tecnologica) a fare da filo conduttore nelle requisitorie sulla scomparsa della critica militante, sullo stato della letteratura, della cultura e della società contemporanea. La trasformazione dell'editoria in catena di montaggio di *best-sellers*, l'impossibilità a leggere la mole di volumi vomitata nelle librerie, e dunque l'impossibilità a svolgere il compito proprio del critico cioè individuare i valori letterari, tutto ciò sottrae il luogo proprio al suo lavoro. A fronte di un tale ridimensionamento, non resta che ridimensionare anche lo spazio della scrittura critica: le incursioni devono essere piú rapide e agili. Devono puntare sullo straniamento, sul rovescio paradossale, sulla concentrazione, sulla memorabilità: "Non mi piace leggere Landolfi. Se mi piacesse, non credo che la cosa piacerebbe a lui",[10] dove palese è il modello fortiniano: "A Carlo Bo non piacciono i miei versi / ai miei versi non piace Carlo Bo".[11] Di contro al romanzo declassato a genere editoriale, la predilezione per il ritratto breve ma esaustivo, per la chiusa apodittica, per l'invettiva e i *pamphlet* dove i soggetti presi di mira mostrano da se stessi quel che sono. È da questo esercizio di condensazione e di sottrazione (fin quasi a rischiare l'invisibilità), che nascono i piccoli libri quali *Cactus*, *Nel Paese dei Balocchi*, *L'abc del mondo contemporaneo*, *Poesia non poesia*, e la piú recente terna dei minimi di Nottetempo: *Che intellettuale sei?*, *Leggere è un rischio*, sino all'ultimo *Aforismi anacronismi* dove tale tendenza viene non solo dichiarata ma celebrata con un piccolo discorso-antologia.

[10] *Ibid*., p. 75.

[11] Franco Fortini, "L'ospite ingrato", *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, p. 888.

Brevi esercizi di respirazione, gli aforismi, per un *training* autogeno di sopravvivenza nell'aria viziata del clima culturale imperante. Berardinelli cerca nell'"atomo di pensiero" la "leva" con cui sollevare il plumbeo mondo in cui si vive sentendosi sempre piú fuori tempo. Sono questi lampi di sapienza che possono "far conoscere, far agire, far ridere",[12] trasformare il fuori tempo in una sfida, una mossa contro tempo. A Berardinelli si rimprovera di essere passatista, non aggiornato, irrimediabilmente legato ai pochi autori selezionati negli anni: ma il suo apparire fuori tempo è in realtà un essere contro il tempo in cui si trova a vivere e a scrivere.

Insomma, se Garboli riempie con pennellate materiche i vuoti affinché le ombre siano meno vane, Berardinelli disegna *silhouettes*, incide rapidamente, con pochi tratti di penna, profili precisi. Se, inevitabilmente, la scrittura critica di Garboli mi richiama la consistenza, la corposità di Dante, la suggestione che il fare critico di Berardinelli mi sollecita è, invece, quella del "primo amico" in odore di eresia Guido Cavalcanti cosí com'è presentato da Boccaccio nella nona novella, sesta giornata, del *Decameron* dedicata, per l'appunto, ai motti arguti. Quel Guido che, assalito dalla brigata festante e modaiola di Betto Brunelleschi, se ne libera dicendo "con un motto onestamente villania" e con un agile balzo scavalca il sepolcro dove era stato braccato. Berardinelli, in questa sua predilezione per l'aforisma mi pare incarni quella "leggerezza pensosa" che Italo Calvino, nel 1985, emblema proprio Guido Cavalcanti, si augurava di portare come valore letterario nel nuovo millennio.

Scarpa

Italo Calvino è con Primo Levi uno degli autori su cui Domenico Scarpa ha investito molte energie ermeneutiche fin dalla sua tesi di laurea *Uno scrittore di battaglie 1940-1972. L'avventura politica di Calvino*. Vanno poi ricordate almeno la monografia *Italo Calvino*, e –per Levi– la recente 6ª opera della collana Lezioni Primo Levi, intitolata *In un'altra lingua*,[13] oltre al lavoro di consulente letterario-editoriale per il Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino. Se però guardiamo alla sua saggistica non v'è forse autore del Novecento che non compaia almeno citato nei suoi scritti, il che potrebbe far pensare a un divagante *flâneur*. Ma leggiamo queste parole di Garboli:

> non è l'*editing* il luogo misterioso di cui sto parlando. L'*editing* è un lavoro ovvio, una professione protetta dai sindacati, col suo codice e il suo *status*. Il luogo di cui sto parlando è un luogo primitivo e antiquario, luciferino e pio; una terra di nessuno, una marca; il paese di frontiera [...] dove è necessario

[12] A. Berardinelli, *Aforismi anacronismi*, pp. 5-9.
[13] Ann Goldstein, Domenico Scarpa, *In un'altra lingua*.

per sopravvivere, un talento ozioso, dispersivo, "negativo", finalizzato al piacere di un testo nella sua informe resistenza di embrione che gode solo di aspettare la vita. La frequentazione di questo luogo maledetto è un vizio.[14]

Quando per l'occasione ho riletto questo passo di Garboli su Niccolò Gallo, sono rimasta folgorata. Leggevo e prendeva corpo, dietro il ritratto di Gallo, la figura di Scarpa. Leggevo e capivo quanto di fattivo, proficuo ci fosse in quel "talento ozioso, dispersivo".

Scarpa è divorato da una fame di sapere che pare inestinguibile (e un po' irresponsabile) e che rende la sua ricerca tentacolare, continuamente protesa a scrutinare documenti, raccogliere prove, sistemare le tessere dell'interminabile *puzzle* della letteratura del Novecento che si è impegnato scrupolosamente a ricomporre. E a raccontare: perché su quei dati Scarpa costruisce storie suggestive, "avventure" letterarie (per usare un termine che gli è caro).

Fatica di Sisifo, si direbbe. Ma ogni tessera è una scoperta e un vuoto riempito. C'è anche in questo suo fare un che di collezionistico, sempre in bilico sul crinale dell'ossessione esaustiva, aiutato da una memoria (anche bibliografica) portentosa che coglie coincidenze, analogie, imprevisti legami temporali e spaziali tra autori, opere, fatti lontani, e cuce punto dopo punto le falle della storia, ricostruisce scenari, mondi impensati. Come un cartografo Scarpa bada a tracciare con precisione le reti di collegamento, viottoli compresi, di un paesaggio dove nulla sembra isolato o irraggiungibile.

Premesso che i due maestri di cui abbiamo sinora parlato sono inimitabili, specie nello stile, tra le generazioni di critici nati all'incirca nell'ultimo quarto del secolo scorso Scarpa –benché recalcitri al parallelo– è certo quello che piú sembra aver apprezzato e seguito, a suo modo, la strada aperta da Garboli. Anche per ciò sembra lungimirante la scelta dell'editore Adelphi di affidargli (in coppia con Laura Desideri) la cura degli scritti di Garboli apparsi in quotidiani e riviste e non raccolti in volume.[15]

Ma, che cosa del fare critico di Scarpa è riconducibile a Garboli?

Prendiamo l'ultima sua fatica: la cura dell'esile carteggio tra Gadda e Parise (18 le lettere superstiti scritte tra il 1962-1973).[16] A fronte di poche epistole, un commento che in piú di duecento pagine ricostruisce non solo una cospicua parte di biografia gaddiana, ma apre retroscena inattesi su un rapporto d'eccezione e su un pezzo di vita culturale italiana. Pochi documenti, acribia da bibliofilo, se non da filologo, nel recupero dei reperti dispersi, fiuto da segugio nell'inseguire minime tracce, scarti su cui si sorvola senza attenzione: tutte notizie da verificare alla prova dei fatti e un'intelligenza critica che le fa

[14] C. Garboli, *Falbalas*, p. 199.

[15] C. Garboli, *La gioia della partita*, a cura di Laura Desideri e Domenico Scarpa.

[16] Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, *"Se mi vede Cecchi sono fritto": corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di Domenico Scarpa.

parlare. Insomma il "restauro" di una zona oscura dalla quale far riaffiorare un racconto psicologico-biografico di primo interesse, un lavoro per il quale –direbbe Garboli– ci vuole una "pazienza e un'improntitudine da spia". Davvero un'operazione che fa pensare alle *Trenta poesie famigliari* di Pascoli, al romanzo che Garboli costruisce intorno a un manipolo di testi poco letti e che nemmeno sono "il meglio" di Pascoli. E come il Pascoli famigliare è un libro di Garboli, un libro "di ricerca, di filologia" che –precisa Garboli– "fa piovere la luce [...] giusta sopra un romanzo che già esiste nella realtà",[17] per le medesime ragioni anche il Gadda-Parise è un libro di Scarpa. In questo modo di procedere indiziario, quasi a contrappeso dell'io estrovertito di Garboli, il lavoro di Scarpa si rifà anche alla lezione di Carlo Ginzburg. Basterà qui evocare il volume dello storico *Miti emblemi spie* per capire da dove abbia imparato a mantenere nella scrittura una distanza di sicurezza dagli oggetti dell'indagine. Una scrittura per altro mobile, metaforicamente ricca, sorprendente nell'acutezza dei giudizi, incisiva nelle clausole gnomiche, piana e fantasiosa nel sorreggere l'analisi, infine divertente.

Se andiamo agli undici saggi raccolti in *Storie avventurose di libri necessari*, balza agli occhi un'altra modalità in comune con Garboli: la tendenza a procedere per parallelismi. Confronti per somiglianza o per contrasto come, per esempio, quelli tra Ermanno Rea e Italo Calvino o tra Calvino e Vittorini, Soldati e Pasolini, Manganelli e Levi, "coincidenze tematiche, strutturali, di mentalità" tra Parise e Montale. Inoltre, anche a Scarpa interessa capire non solo i libri ma le persone che li hanno scritti (e qui va ricordata la lezione di Giacomo Debenedetti) e di sguincio, attraverso testi spuri: diari, lettere, aneddoti, prima ancora che romanzi o racconti; o indugiando sulla soglia e sui dintorni del testo: gli apparati (titoli, epigrafi, ecc.), tutte vie indirette per sfidare nel gioco delle ipotesi la capziosità. Perché come scrive sempre a proposito di Parise sono proprio "i testi brevi, o incompiuti o di incerta pubblicabilità" che ci "lasciano intravedere la faccia nascosta"[18] dell'autore. E a proposito di nascondimenti, in un libro che si apre con un omaggio a Stevenson e alla sua fortuna in Italia va da sé che il lettore, oltre a scoprire isole letterarie, sia anche spronato a una caccia al tesoro: niente note al piede della pagina, ma un *Thesaurus* al fondo del testo: perché, appunto, "è normale che i tesori se ne stiano nascosti e che li cerchi soltanto chi li desidera" (p. 326); un tesoro ricchissimo di inediti, postille, fonti bibliografiche, insomma una nuova avventura si apre quando si credeva di essere approdati e tornati a casa.

Una volta colta la psicologia, l'autore diventa personaggio di un racconto dove i *lapsus* scovati nei testi, nelle situazioni letterarie, nelle vite, le 'spie

[17] C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Govanni Pascoli*, p. v.

[18] Domenico Scarpa, *Storie avventurose di libri necessari*, pp. 325-326. La pagina delle citazioni di questo volume verrà indicata tra parentesi.

verbali' sono dettagli che consegnano in mano al critico la chiave di lettura per risalire all'insieme. E Scarpa si lascia persino andare, come Garboli, a leggere oroscopi: "Brignetti è elbano, nato all'isola del Giglio il 21 settembre 1921, tredici giorni appena dopo Rea. Coetanei e dello stesso segno zodiacale, la Vergine: una prima ragione per detestarsi" (p. 131).

Ma il saggio piú rivelatore in questo libro godibilissimo è il penultimo dedicato a Leonardo Sciascia dove Scarpa, parlando dell'amore dello scrittore siciliano per Stendhal parla per interposta persona anche di sé e del proprio lavoro. Già il titolo, *Sciascia e il desiderio*, lascia presagire un gioco di specchi che si rivela appieno nella descrizione del "feticismo" di Sciascia per Stendhal:

> a scorrere l'inventario dei libri di e su Stendhal presenti nella sua biblioteca, si resta impressionati: si finisce per pensare ai collezionisti di memorabilia delle *rockstar*, tanto piú accaniti quanto piú è definitivo, lontano nel tempo, lo scioglimento del gruppo prediletto. In Sciascia si può cogliere questa forma di feticismo candido, inerme, una passione tattile. È un tratto del comportamento che ispira simpatia, e forse può suggerirci qualcosa di utile a comprendere Sciascia scrittore, isolandone un elemento poco visibile. (pp. 325-326)

Accanimento collezionistico, feticismo, passione fisica, sensoriale per i libri (sono note le valige di libri rari o introvabili che Scarpa porta a casa dopo il saccheggio delle bancarelle che conosce una a una, città per città), e lezione di metodo investigativo. C'è molto di Scarpa in questo passo. Ma ecco altri stralci in cui Scarpa descrive Sciascia alle prese con il suo autore:

> Sciascia si diverte di piú a prodigare il tempo in postille biografiche su cui lavora come i vecchi orologiai, con un solo occhio assistito dalla lente di precisione.
> Sciascia è arrivato a capire che la psicofilologia è una disciplina necessaria se si vuole (e lui voleva, eccome) capire l'Italia e i suoi abitanti. [...]
> Sciascia [...] intreccia congetture, divaga verso sottotrame microstoriche e curiosità da bibliofilo [...] ma, proprio in grazie di questo spirito da *desocupado lector*, arriva a dirci qualcosa che può valere per Sciascia tutto intero. (pp. 324, 327-328)

Dichiarazioni che valgono anche per il critico che sta osservando Sciascia che osserva Stendhal. E, infine, a mo' di epilogo la critica e lo stile di Domenico Scarpa può ben stare dentro quest'ultima epigrafica definizione:

> Sciascia si diverte, nel senso corrente e in quello etimologico della parola, però non gioca. Divaga, ma sapendo sempre dove vuole arrivare, e concedendo a se stesso un guinzaglio piuttosto corto. Si ama Stendhal per il suo modo di nascondersi agli altri parlando continuamente di sé. Si ama Sciascia per il suo modo di nascondersi a se stesso parlando di tutto. (pp. 331-332)

Anche Scarpa vuole a tutti i costi nascondere se stesso parlando di tutto, ma al contempo parlando continuamente degli altri rivela pure qualcosa di sé.

Marchesini

Matteo Marchesini sembra invece non avere alcun problema di distanza con gli autori di cui si occupa. Ammirevole nei suoi scritti l'assenza di soggezione, la libertà di giudizio, l'autonomia nei confronti dell'autorità letteraria. Lo aiuta in ciò la sua indipendenza dall'accademia, verso cui non ha nutrito velleità di sorta, e uno spirito da bastian contrario sostenuto talvolta con una convinzione da partito preso.

Studi in filosofia all'Università di Bologna, si laurea con una tesi dal titolo: *Una promessa di felicità. Dialettica e paradossi della letteratura impegnata*, su Lukács, Brecht, Adorno, Benjamin, Fortini, Gramsci, Sartre e altri ancora. Non ho letto la tesi di Marchesini, ma basta il titolo per intuire di aver davanti uno che piglia subito il toro per le corna, un titolo che dichiara gusti, interessi e persino *modus operandi*.

Ma questo giovane di talento non vive di sola critica: è poeta –*Marcia nuziale* (Scheiwiller, 2009)– scrittore di libri per ragazzi (*Tipi di topi e altri animali*, 2009), di racconti (*Le donne spariscono in silenzio*, 2005) e romanzi (*Atti mancati*, 2013). Proprio in *Atti mancati* (entrato nella dozzina del premio Strega) ci viene incontro il personaggio di Bernardo Pagi, doppio fantastico di Alfonso Berardinelli. Marchesini non ha riservato a Berardinelli uno dei suoi ampi ritratti critici come a Bellocchio, Fortini, Chiaromonte o Garboli; ha esemplato su di lui un personaggio di romanzo che è il modo piú esplicito di allontanare da sé il modello e, al contempo, dichiararne l'assimilazione, l'esproprio. So che con le proiezioni fantastiche occorre cautela, ma questa pagina di *Atti mancati*, a chi conosca i due, può ben figurare come un doppio, fedele, ritratto fotografico:

> Io ne ammiravo la misura, l'equilibrio, l'ironia. Spesso mi sembrava che Pagi avrebbe potuto spingersi piú in là, dire di piú, essere meno "comune" o generico, poi, riflettendo meglio, capivo che andava lentamente tracciando un discorso critico sempre piú geometrico – che ogni parola era pensata per costruire uno stile senza stilismi, e che dietro questo senso del limite c'era tutta una tradizione antiestremistica (Orwell, Chiaromonte) nutrita però anche da qualche radice mistica (Simone Weil). [...]
> Il problema, però, è che se condividevamo molti punti di vista ("fino alla noia" diceva lui), il timbro ci allontanava irreparabilmente. Io saccheggiavo appunto l'arsenale di quegli intellettuali estremistici (vedi Fortini) da lui conosciuti in gioventú e poi abbandonati in nome di un *common sense* anglosassone che meglio si attagliava al suo temperamento.

> Non era una questione di semplice foga giovanile: in fondo, quella sobrietà inconfondibile Bernardo l'aveva sempre avuta; e probabilmente io non l'avrò mai. Lui è acuto, chiaro, umoristico; io sono eccessivo, intricato e sarcastico: fluviale e al tempo stesso goffo, brillante e insieme lutulento per natura.
> Anche fisicamente, Bernardo era (è) un bello, e un bello minuto, proporzionato, inappetente, dai tratti un po' sottili alla Paul McCartney. Io invece stavo già diventando corpulento; ed ero (sono) alto, vorace, scoordinato.[19]

In effetti, Marchesini sembra portare all'estremo –Fortini *docet*– la dose di senape pungente che in Berardinelli appare sempre in grano, mitigata dall'*understatement* o da quel tanto di disciplina zen con cui cerca di stare al mondo. E, certo, i suoi autori di riferimento non coincidono con quelli di Berardinelli. Ma questo "ragazzaccio aspro e vorace", con la fionda in mano, sempre pronto a scagliare sassi e infrangere le vetrine del canone stilato da accademici e curatori dei libri di testo scolastici va preso cosí com'è anche se, quando manda in frantumi la tua cristalleria, gli romperesti un orcio in testa. Perché nelle sue provocazioni, spavalde ma mai superficiali, riesce spesso a dire qualcosa di giusto, d'ineccepibile che va dritto al cuore o alle viscere dei tuoi amori letterari. Acutissimo, ha una straordinaria capacità in poco tempo di capire chi gli sta davanti, di cogliere attitudini e caratteri. Ottimo scrittore, complesso eppure limpido, lettore onnivoro, benché la *brevitas* non sia il suo forte, sa dominare il vasto paesaggio letterario e/o critico di cui si occupa filtrando i molti dati bibliografici acquisiti per consegnarli rifusi in organismi critici personali.

La sua penna militante ridisegna una mappa dei valori estetici e si appunta in modo iconoclastico su autori insindacabili o acriticamente incensati: sono note le sue intemperanze su Gadda o Montale, i tarli infilati nel corpo della poesia di Sereni o Caproni. Oppure, accorre in soccorso di chi al borsino letterario ha azioni in ribasso: parli di Garboli e lui valorizza il suo amato Baldacci, elogi la Morante e lui suggerisce Moravia. La sua *verve* propositiva scatta per autori e critici considerati minori o affatto considerati, dimenticati o fuori catalogo: è il caso di Bianciardi o Savinio, di Chiaromonte o Cajumi. Nell'esordio del saggio dedicato a quest'ultimo che compare nel suo *opus magnum* –500 pagine fitte fitte– dove ha raccolto una cinquantina tra saggi e recensioni, Marchesini lascia trasparire piú che una simpatia per l'intellettuale torinese:

> Ci sono critici e saggisti che si leggono volentieri non perché si condividano i loro giudizi, ma perché hanno un temperamento inconfondibile, un (cattivo) carattere che non tradisce, una reattività schietta che ne rivela insieme coi limiti e le angustie anche la caparbia autonomia intellettuale. Ciò che ci

[19] Matteo Marchesini, *Atti mancati*, pp. 12-13.

> cattura, in questi autori, è il fatto che le loro pagine ruvide e umorali mettono in scena il cozzo tra l'io e la realtà, sociale e letteraria, senza apparenti cautele preventive. Ci troviamo cioè di fronte a esperienze raccontate "in presa diretta": non ancora attutite dai galatei culturali, dalla ragionevolezza urbana dei distinguo, dai canoni generalmente condivisi.[20]

Il "temperamento inconfondibile" di Marchesini sta nel suo spirito dissacratore e demistificatorio che si placa solo quando promuove autori non ancora canonizzati ma di sicuro valore come Walter Siti o Patrizia Cavalli, o quando riconosce nella sua generazione talenti da segnalare, come il poeta Paolo Maccari o il romanziere Paolo Zanotti. Marchesini vuol provocare il dibattito che non c'è, vuol discutere tutto il discutibile, tutti gli apriori della critica italiana senza risentimenti o cinismi, persiste in una militanza del giudizio nel paese delle apologie, delle consorterie nemiche dove la polemica si scatena solo a babbo morto. La sua ricerca del confronto critico intelligente e produttivo rimane per lo piú frustrata o incompresa, e si trova a registrare reazioni animose e irritate di lesa maestà. Io, invece, mi diverto ai suoi colpi di dritto, anche se mi lasciano qualche ammaccatura; non ne condivido sempre i giudizi ma mi piace il suo "temperamento inconfondibile".

Si sarà capito da questa mia piccola genealogia che prediligo una critica capace di farmi volgere altrove rispetto agli studi accademici –confessiamolo– talora un po' imbalsamati, di ricrearmi lo spirito con una serietà che, oltre a dischiudere prospettive inusuali, sappia anche farmi sorridere.

Bibliografia

Berardinelli, Alfonso, *Lezione all'aperto*. Milano, Mondadori, 1979.

Berardinelli, Alfonso, *Tra il libro e la vita*. Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Berardinelli, Alfonso, *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*. Napoli, l'Ancora del Mediterraneo, 2001.

Berardinelli, Alfonso, *Nel Paese dei Balocchi. La politica vista da chi non la fa*. Roma, Donzelli, 2001.

Berardinelli, Alfonso, "Critica letteraria e critica della cultura", in Margherita Ganeri e Nicola Merola (a cura di), *La critica dopo la crisi: atti del Convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 1999*. Roma, Rubbettino, 2000, pp. 13-28.

Berardinelli, Alfonso, *L'abc del mondo contemporaneo. Autonomia, Benessere, Catastrofe*. Roma, Minimum fax, 2004.

Berardinelli, Alfonso, *Poesia non poesia*. Torino, Einaudi, 2008.

[20] *M. Marchesini, Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia,* p. 134.

BERARDINELLI, Alfonso e Piergiorgio BELLOCCHIO, *Diario 1985-1993*. Riproduzione fotografica integrale. Macerata, Quodlibet, 2010.

BERARDINELLI, Alfonso, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*. Venezia, Marsilio, 2011.

BERARDINELLI, Alfonso, *Che intellettuale sei?* Roma, Nottetempo, 2011.

BERARDINELLI, Alfonso, *Leggere è un rischio* Roma, Nottetempo, 2012.

BERARDINELLI, Alfonso, *Aforismi anacronismi*. Roma, Nottetempo, 2015.

BORGHESI, Angela, *Genealogie: saggisti e interpreti del Novecento*. Macerata, Quodlibet, 2011.

FORTINI, Franco, "L'ospite ingrato", *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini. Milano, Mondadori, 2003.

GADDA, Carlo Emilio, Goffredo PARISE, *"Se mi vede Cecchi sono fritto": corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di Domenico Scarpa. Milano, Adelphi, 2015.

GARBOLI, Cesare, *Penna Papers*. Milano, Garzanti, 1984.

GARBOLI, Cesare, *Falbalas*. Milano, Garzanti, 1990.

GARBOLI, Cesare, "Longhi lettore", *Autografo*, 26, 1992, pp. 35-51.

GARBOLI, Cesare, *Ricordi tristi e civili*. Torino, Einaudi, 2001.

GARBOLI, Cesare, *Pianura proibita*. Milano, Adelphi, 2002.

GARBOLI, Cesare, *La gioia della partita*, a cura di Laura Desideri e Domenico Scarpa. Milano, Adelphi, 2016.

GINZBURG, Carlo, *Miti emblemi spie*. Torino, Einaudi, 1986.

GOLDSTEIN, Ann Domenico SCARPA, *In un'altra lingua*. Torino, Einaudi, 2015.

MARCHESINI, Matteo, *Le donne spariscono in silenzio*. Bologna, Pendragon, 2005.

MARCHESINI, Matteo, *Marcia nuziale. Poesie (1999-2007)*. Milano, Scheiwiller, 2009.

MARCHESINI, Matteo, *Tipi di topi e altri animali*. Bologna, Stoppani, 2009.

MARCHESINI, Matteo, *Atti mancati*. Roma, Voland, 2013.

MARCHESINI, Matteo, *Da Pasolini a Busi. Letterati e letteratura in Italia*. Macerata, Quodlibet, 2014.

SCARPA, Domenico, *Italo Calvino*. Milano, Bruno Mondadori, 1999.

SCARPA, Domenico, *Storie avventurose di libri necessari*. Roma, Gaffi, 2010.

Giuseppe Antonio Borgese critico e drammaturgo: nuove acquisizioni

Margherita Verdirame
Università degli Studi di Catania

Giuseppe Antonio Borgese (nato nel 1882 nei pressi del capoluogo siciliano, a Polizzi Generosa, e morto a Fiesole nel 1952) non fu solo l'acclamato autore di *Rubé* (1921), iellato antieroe eponimo inscritto nell'anagrafe degli inetti personaggi che popolano la narrativa novecentesca; né fu esclusivamente il critico della letteratura –peraltro acuto e dilemmatico– che in *Tempo di edificare* (1923) si era impegnato nella rifondazione del genere romanzo secondo un pensiero forte e strutture narrative poderose; né egli fu soltanto il maestro di antifascismo prediletto dal conterraneo Vitaliano Brancati. Borgese fu anche e soprattutto l'intellettuale che, forse piú d'ogni altro nel secolo scorso, condensò nelle vicissitudini della sua vita il cruciale paradigma del destino di diaspora e cosmopolitismo comune a molti letterati isolani.

Scrittore-filosofo, come gli *auctores* mitteleuropei Mann, Musil, Canetti, a cui sempre fa ammirato riferimento, il siciliano si distanzia dal canone letterario nazionale della prima metà del Novecento, connesso al realismo borghese da un lato, allo sperimentalismo linguistico e fonosimbolico dall'altro. Uno scarto, quello del Borgese narratore, che ne ha determinato la marginalità e al tempo stesso l'estrema significanza. I recenti ritrovamenti di testi, articoli, lettere e documenti, del tutto inediti o dispersi in archivi o relegati e dimenticati negli scaffali delle biblioteche, sbalzano infatti con sempre maggiore evidenza l'originale profilo borgesiano sul palinsesto della cultura italiana, europea, americana. Una personalità, la sua, dagli utopistici tratti.

Nel Borgese narratore, saggista, drammaturgo, non ritroviamo gli "eroici furori" del conterraneo Vittorini, o i sofferti disincanti del fascista pentito Vitaliano Brancati e dei suoi oblomoviani "anni perduti", bensí i fervidi impeti di una novecentesca coscienza inquieta che rivolge il suo sguardo al mondo proiettandosi sull'ipotesi di una possibile necessaria rivoluzione morale; antidittatoriale e liberale, innanzi tutto; solidaristica e universalistica, poi; infine, pacifista e alternativa alla "crisi totale della civiltà" che stravolgeva l'Europa degli anni Trenta. Tutte le sue pagine e i suoi giudizi sulla cultura sono pertinacemente concentrati sulla difesa caparbia dei valori liberali, tanto piú da magnificare e concretizzare quanto piú egli si trova nel bel mezzo di oscure transizioni epocali. Anche l'esegesi e la teoria letterarie borgesiane sono calibrate precipuamente in questa direzione, che lo inducono a disegnare i profili svet-

tanti nello *skyline* della letteratura italiana del passato e della contemporaneità per rintracciarne i fondamenti etici: da Dante, da lui letto foscolianamente "con patrii pensamenti",[1] a Foscolo e Manzoni fino ai coevi Moravia e Piovene.

Il ritratto del critico si arricchisce di chiaroscuri e sfumature interpretative mano a mano che egli medita sulla natura e il ruolo della letteratura: dalla *Storia della critica romantica* (1905 in prima edizione), stampata e titolata per la cura di Croce (ironico destino per chi entrerà in asperrima polemica con il filosofo napoletano), a *La Vita e il Libro* del 1910-11, dove già la dittologia del titolo mostra l'*animus* militante dell'autore, ché la vita è libro e specularmente il libro è vita. E ancora, dagli *Studi di letterature moderne* (1915) alla *Città assoluta*, che raccoglie gli elzeviri apparsi sul *Corriere della Sera* tra il 1927 e il 1934 e che testimonia l'attenzione verso le voci nuove della narrativa italiana, senza preclusioni né pregiudizi. La tensione conoscitiva verso la contemporaneità gli detta soprattutto il menzionato *Tempo di edificare*; l'opera che su tutte attesta come per Borgese operosità letteraria, riflessione concettuale e professione dottrinaria storico-politica non siano mai state attività distinte, né praticamente, né ideologicamente, né metodologicamente. Al contrario, seguendo il modello umanistico ottocentesco che configurava l'attività intellettuale come globale e organica, il siciliano si contrappone polemicamente al pensiero caotico e dialetticamente disorganizzato di un Novecento massificato; contesta e rigetta l'idea dell'inevitabile caduta di *ethos* che sembrava marchiare indelebilmente quello che sarebbe stato definito "il secolo breve". Politica e cultura, ideologia e letteratura diventano cosí, nella sua ottica, modi autonomi ma concordi di interpretare la medesima funzione del letterato all'interno della società. Tutto ciò in una cornice di salvaguardia della totale autonomia dell'arte: l'artista deve essere liberato e dalle pastoie delle direttive politiche e dai dettami della poetica del realismo borghese, che perseguiva una letteratura ora riproduzione e specchio del contingente, ora, all'opposto, chimerizzata in un estetizzante decadente iperuranio.

L'indipendenza dell'artista –a parere di Borgese– era la strada maestra per ri-attribuire senso e centralità all'azione degli scrittori, che dovevano in piena coscienza riconoscere e gestire la propria separatezza forgiando un codice rappresentativo personale e privato: "L'autonomia estetica dell'arte non si ritrova se non discendendo fino al fondo delle sue radici intricate nel comune e compatto terreno della vita spirituale [...] il contenuto dell'opera d'arte è l'anima umana e [...] la sua forma è l'euritmia".[2] Soltanto imboccando questo sentiero l'arte poteva sublimarsi in "contemplazione" approdando all'illustrazione "di quel qualunque fantasma che l'artista abbia scelto".[3] Muovendo da questa ango-

[1] Giuseppe Antonio Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, p. 278 (si tratta della ristampa dell'edizione di Treves, Milano, 1920).

[2] G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, p. 6.

[3] *Ibid.*, p. 108.

lazione antiframmentista, anticalligrafica, anticrepuscolare, e insieme contraria alla costrittiva mistica della mimesi/riproduzione del reale esaltata negli anni del Regime, il siciliano ritornava a De Sanctis e segnalava il genere romanzo come principale forma espressiva: chiusa ma visionaria, austera ma polifonica, trascendentale ma rivolta all'incontro con la concretezza fenomenologica (il romanzo come il dramma, egli afferma, non possono esistere senza il "gusto della realtà"). Coerentemente con tali premesse egli additava nel Verga "senza verismo" e in Tozzi –come in Pascoli e Pirandello– gli emblematici restauratori della piú alta tradizione italiana, perché nelle loro opere confluivano la "religione d'arte" e la "religione di cuore". Erano stati appunto loro gli scrittori capaci di "rinnovare" e "purificare" la letteratura secondo una "architettura inesorabile di superiori verità".[4] Con siffatte premesse, è ovvio che Dante e la vertiginosa complessità della *Commedia*, infiammata di controversie, sdegni e proiezioni politico-religiose ordinati in rigorosa planimetria, non potevano non attrarre Borgese. Sintomaticamente nella prefazione italiana al *Golia*, del maggio 1946, egli parte dall'Alighieri per ribadire la propria inattuale onirica utopia, immaginando "cosmiche ricomposizioni nell'universo della letteratura".[5]

Dunque, l'ispirazione dello scrittore è vocazione eticamente motivata che si cala nella prassi impostata sulle doti di una *virtus* disciplinata e ardente. Il compendio di questo credo intriso di "passione e ideologia" (per dirla con il Pasolini del 1960) si riscontra in una lettera solo da poco rintracciata, che il siciliano esule inviò da Northampton (*Massachusetts*) a un amico catanese il 7 novembre 1934: "Io credo in una società in cui la religione, fuori da sette e dogmi, sia la sintesi delle religioni superiori [...]; in cui l'economia sia enfiteutica, cioè la collettività padrona [...]; in cui l'autorità sorga dalla libertà e la libertà dal dovere [...]. Tale società è possibile o impossibile, prossima o remota; ma quando s'è vista come ideale non si può vivere che per essa".[6]

È su questo assunto speculativo e ideale che Borgese incardina un dramma dimenticato: il poema epico-tragico *Montezuma*, composto in inglese, strutturato come libretto per melodramma in quattro atti ("Tierra caliente", "Tierra templada", "Tenochtitlan", "Anahuac") suddivisi in tredici scene, tematicamente incentrato sulla conquista del Messico da parte delle truppe di Hernán Cortés.[7] Si tratta di un'opera inimmaginabile al di fuori del contesto dell'esilio americano a cui fu costretto l'autore antifascista.

[4] *Ibid.*, pp. 48-50.

[5] Cfr. A. Di Grado, *Divergenze. Borgese, Malaparte, Morselli, Sciascia*, p. 31.

[6] Cit. da G. A. Borgese, *Peccato della ragione. Le origini intellettuali del fascismo. Con tre lettere inedite a Domenico Rapisardi*, a cura di Dario Consoli, pp. 104-105. Sull'esilio politico borgesiano, inserito nel piú ampio contesto della lotta antifascista nel Vecchio Continente, si veda anche il recente Ilaria de Seta e Sandro Gentili (a cura di), *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*.

[7] Il lavoro drammatico del *Montezuma* di Borgese in quattro versioni manoscritte e dattiloscritte –a riprova dell'intenso travaglio compositivo che ne ha accompagnato l'elaborazione– e

Emigrato negli Stati Uniti per ragioni politiche fin dal 1931, *visiting professor* di Estetica e Storia della Critica a Berkeley, poi docente in altre prestigiose università americane, Borgese, fuoruscito perché acuto "odiatore" del duce, come lo diceva il suocero Thomas Mann, aveva scelto di farsi scrittore americano già nel '37, impegnandosi nella composizione del succitato romanzo-saggio *Goliath. The March of Fascism*.[8] L'impegno letterario si innerva nella pratica piú direttamente politica quando –siamo nel 1939– Borgese partecipa con Salvemini, Venturi, Garosci e altri repubblicani democratici alla fondazione della Mazzini Society e quando, nel 1945, collabora alla creazione del Chicago Committee to Frame a World Constitution, nata allo scopo di stendere una carta costituzionale che regolasse la vita di una futura repubblica planetaria e sopranazionale.[9]

Nel frattempo, rapito dai *loci* mesoamericani (Veracruz, Città del Messico, Churubusco...) visitati nell'estate del 1935, il letterato ha concepito il grande affresco teatrale della Conquista: un argomento politicamente corretto e storicamente opportuno in quanto sintonizzato "with some political and social necessities",[10] duramente seppur indirettamente polemico contro il nazionalismo e l'espansionismo del secolo xx; un soggetto drammaturgico che il siciliano sottopone subito al musicista *newyorchese* Roger Sessions perché possa stenderne lo spartito. Tuttavia, affinché dalla fase dell'ideazione si passasse al momento della stesura bisognava studiare i *relatos* dei cronisti e le principali opere redatte dagli storici dell'epopea dei *Conquistadores*, dalla *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo (che diventerà nel melodramma borgesiano l'aedo e la voce narrante di ricordo e raccordo degli eventi), fino alla ponderosa e avvincente *History of the Conquest of Mexico* di Walter Prescott, del 1843, dalle lettere di capitan Cortés ai resoconti dei predicatori gesuiti... Una massa immensa di materiale da selezionare, una esplorazione di innumerevoli fonti documentarie e infine il momento della scrittura in un idioma diverso da quello materno: questi gli ostacoli che si ergevano di fronte al siciliano. Redigere in inglese –lingua destinata a diven-

corredato da un gran numero di materiale preparatorio e di missive di vari corrispondenti ai quali l'autore aveva inviato il suo inedito, è stato reperito tra le carte del Fondo Borgese di Firenze e dato alle stampe per la prima volta da Sabina Colella, che lo ha tradotto, introdotto e puntualmente commentato. Il volume, uscito a Bari per i tipi di Stilo solo nel 2007, offre al lettore anche un ampio scritto introduttivo firmato dalla curatrice con il titolo "Borgese e l'esportazione della civiltà", che merita una particolare segnalazione.

[8] In prima "provvisoria" traduzione italiana di Doletta Caprin Oxilia. Milano, Mondadori,1946.

[9] Nell'articolo "Credi politici ed eresia machiavellica", il letterato ribadisce le sue convinzioni perentoriamente: "Le parole del futuro sono Federazione mondiale [...], giustizia e pace, libertà [...], convergenza, anzi unità di etica sapienza e attivo governo politico, nello spirito di una fede religiosa del tutto razionale e universale", Cfr. Salvatore Orilia, "Borgese narratore", in *Atti del Convegno su Giuseppe Antonio Borgese*.

[10] S. Orilia, *op. cit.*, p. 40.

tare, nel disegno borgesiano, l'unico universale strumento comunicativo, "English [...] will become universal"–[11] una trama epica ambientata nella distante cartografia azteca percorsa in armi dai soldati di Carlo V, scegliendo per di piú un genere tipicamente europeo specificamente attinente alla tradizione italiana come l'opera in musica, era certamente un'impresa costellata di difficoltà, nonostante lo scrittore non fosse nuovo al palcoscenico, avendo composto due drammi, *L'Arciduca* e *Lazzaro*, rispettivamente nel 1924 e nel 1925.

Quanto arduo fosse il piano concepito lo dimostra la durata pluriennale della sua realizzazione che, effettivamente avviata nel 1938, giunse a compimento solo nel 1941; a compimento ma non a completa attuazione, perché l'auspicato *total and all-round show* che doveva diventare il *Montezuma* con libretto di Borgese, musica di Sessions, scenografia del muralista messicano José Clemente Orozco, rimase un progetto mai concretizzatosi in *fabula acta*, un sogno racchiuso in un manipolo di carte. Ciò almeno finché l'autore fu in vita.[12]

Ma perché il cosmopolita romanziere e letterato isolano sceglie proprio lo sventurato imperatore sepolto in un passato definitivamente tramontato come veicolo segnico per materializzare in palcoscenico il suo credo antidittatoriale? La risposta sta nel riuso del mito antico nella drammaturgia moderna, che mantiene l'arcaico elettivo schema della morte inflitta o autoimposta "come operazione assoluta o estrema", con un corollario: "sottomettersi attivamente alla pratica sacrificale",[13] che ritroviamo enunciato nelle cristologiche parole conclusive di Montezuma trafitto dai dardi nemici: "Ho offerto la mia giovinezza al castigo e alla croce [...] ho accettato di buon cuore la sofferenza piú acuta, perché questo è il destino degli uomini [...] il mio cuore non vacilla [...]. Fortunato, dunque, colui che all'apice della sua età raggiunge la pietra dell'altare".[14] Un apoftegma che echeggia il "Muor giovane colui che gli Dèi amano" di Menandro.

[11] *Ibid*., p. 41.

[12] Morto l'autore nel 1952, *Montezuma* fu rappresentato la prima volta il 19 aprile 1964 presso la Deutsche Oper di Berlino, tradotto in tedesco e sotto la direzione di Heinrich Hollreiser; il 31 marzo 1976 la *première* americana, con l'originale libretto in inglese, fu realizzata dalla Società Opera di Boston, diretta da Sarah Caldwell; nel febbraio 1982 la Juilliard Opera Center di New York ne affida l'esecuzione a Frederik Prausnitz. In tutte le edizioni pubblico e critica non lesinarono applausi.

[13] C. Lévy-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, p. 246. Le asserzioni dell'antropologo belga sono richiamate da Lucia Strappini, nell'introduzione alla miscellanea di *Quaderni del '900*, VIII, 2008, dedicata alla "Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento", a cura di Simona Mancini e Laura Vitali, dove si evidenza il motivo del sacrificio martirologio attivo nel mito antico e recuperato nel Novecento: "la sensibilità moderna ha saputo elaborare idee di distruzione, trasformazione, sublimazione della corporeità che si sono dimostrate capaci di esprimere, attraverso la riproposizione di figure e di temi mitici, le forme complesse e tortuose della psiche dopo Freud", p. 11.

[14] G. A. Borgese, *Montezuma*, p. 367.

La moderna duplicazione del modello mitico implica, accanto al recupero del sacro, pure una ricaduta politica che investe la riformulazione dell'originario *argumentum* mitologico o ferale, in quanto il mito "va a incidere direttamente o indirettamente sulle modalità di esistenza e di manifestazione della struttura sociale";[15] per cui il suicidio del prode o il martirio inflitto all'eroe che subisce orgogliosamente l'olocausto costituiscono affermazione suprema del sé da parte della vittima: l'individuo scioglie infatti il dilemma tragico affermando la propria individualità come misura radicale per affermare "la frattura incolmabile e irreversibile che si è prodotta nel tessuto della società".[16] In tale prospettiva, il mito è un significante perenne, racconta un'avventura antica proiettandone il significato nella contemporaneità, prefigura e preannuncia ere discordanti, assetti filosofici eterodossi, ardite geometrie del pensiero.

Favola (tale l'avrebbe detta Metastasio) densa di evocazioni e significati politici, il *Montezuma* di Borgese non è però inscrivibile esclusivamente all'interno delle griglie che ordinano le varie riproposte novecentesche (anche grottesche o paradossali o parodiche) della mitografia classica ed esotica ponendosi invece la reinvenzione borgesiana a suggello di una composita elaborazione letteraria metamorfica e metaforica della saga ispano-americana e di una lunga tradizione scenica italiana ed europea, da Voltaire a Vico, da Vivaldi a Leopardi. Nell'anagrafe di imperatori, sacerdoti guerrieri e donne seducenti (su tutte la Malinche, Doña Marina per gli spagnoli), l'indio che catturò maggiormente l'attenzione dei letterati fu Motecuhzoma Xocoyotzin, l'"uomo solitario che scocca una freccia verso cielo", ovvero il "giovane degno di onore" in lingua *náhuatl*, governatore dell'aprica México-Tenochtitlán, piegato dai *Conquistadores* e infine ucciso da *Cortés* durante l'occupazione. Il rovinoso profilo esistenziale dell'atzeca, tanto reale quanto fantasticato, condensa nell'*imagerie* europea antinomiche malíe, configura a un tempo la magnificenza opulenta di un affascinante enigmatico *ethos* e la barbarie di un altrove discrepante dai parametri noti e usuali, lo scontro tra la ragione e la brutalità, tra la dimensione sacrale e il circuito profano del pagano. Destinato a soccombere, Montezuma, con il suo carattere irresoluto e la sua sanguinosa fine, concentra nei secoli interpretazioni dissonanti: ora in una visione evolutiva della storia umana, che dai costumi selvaggi procederebbe all'acquisizione della civiltà, ora proponendosi come allegorica personificazione di un'epoca d'innocenza, declinante e corrotta per l'avanzata inarrestabile dei soldati razziatori e dei religiosi promotori della *Cristianidad*. L'invitto depositario della forza economica e militare azteca diventa per tal via l'eroe forestiero circonfuso d'aure fatali, l'attore di una parabola funesta ordita d'immane sopraffazione e tradimenti e, quindi, l'oggetto pri-

[15] L. Strappini, *op. cit.*, pp. 10-11.
[16] *Idem*.

vilegiato di patetiche opere in musica e di intensi pezzi teatrali, come di versi pensosi sul destino dell'uomo e sull'effimera consistenza del potere.

Del tutto immune agli adescamenti dell'*ornatus* esotico della scena settecentesca, distante dalla teoria vichiana del graduale raffinamento delle costumanze dei "bestioni", dissenziente di fronte alla corrosiva teoresi leopardiana (si pensi ad alcune censorie asserzioni sul recanatese notificate dal critico nella giovanile *Storia della critica romantica in Italia*),[17] Borgese convoglia piuttosto nel suo melodramma il "mitologema" (Károly Kerényi) russoviano del buon selvaggio temperandolo con l'archetipo cristiano dell'Agnello sacramentale. D'altronde tutta l'opera del laico Borgese distilla siffatte teofanie. Di conseguenza, nella sua decifrazione del mito americano il siciliano punta sull'approfondimento del segno universalistico sincretico insito nell'etnografia azteca e iconizzato prevalentemente nel leggendario Moctezuma, il quale via via che il dramma procede verso l'epilogo assume atteggiamenti sempre piú marcatamente evangelici, esponendo cadenze espressive che prediligono gli stilemi predittivi del discorso peculiarmente neotestamentario. Si legga a riprova il legato morale dettato dal Grande Oratore ormai prossimo alla morte: "dividiamo con loro il nostro mais e l'Atl, il dono che affluisce dal dio della pioggia Tlaloc [...]. Fra gli dèi che hanno portato con sé ho reso particolare rispetto alla loro dea-madre, una Vergine simile a Coatlicue, la madre di Huitzilopochtli, che generava dal vento, e alla madre di Quetzalcoatl, la soave Cihuatl [...]. Perciò esse sono la stessa cosa. Quindi, facciamo un patto universale [...]. Queste, se io stessi per morire, sarebbero le mie parole: amatevi l'un l'altro".[18]

Come avviene in ogni racconto mitico, *pietas* e *virtus* ammantano quindi Motecuhzoma Xocoyotzin, l'eroe tragico di un *epos* perduto, concepito dall'esule siciliano nel clima ferale del nazifascismo; il protagonista sventurato della cruenta *leyenda negra* cosí rappresentata assurge a simbolo dell'eterna violenza della Storia, che nell'era di massacri e dittature in cui lo scrittore si trova a vivere sembra trovare il suo apice. La pittura borgesiana del Grande Oratore dei *mexicas* appare evidentemente modellizzata sul prototipo dolente del *Christus patiens*, una teofania che emblematizza il sogno del drammaturgo della non impossibile ricostruzione laica e morale del mondo nel dilaniato secolo XX. L'aveva spiegato con chiari accenti, lo scrittore, allorquando aveva spiegato

[17] Sul "mito dei Californi" Leopardi si sofferma negli appunti dello *Zibaldone*, dove richiama (alle pp. 2479-2480 dell'autografo) gli scritti del gesuita *criollo* Clavigero (Francisco Xavier Clavijero): *Historia antigua de México* e *Historia de la Antigua o Baja California* (uscite nel 1780-81 e nel 1789) presenti nella biblioteca di famiglia. Il tema si snoda sul finire del 1822 negli endecasillabi dell'*Inno ai patriarchi o de' principii del genere umano*, in cui Giacomo esprime un pessimistico controcanto su quella fenomenologia del progresso da lui definita negli *Abbozzi* come la "corruzione". Dall'*Inno*, interrogativo e binario, prende l'avvio l'antropologia negativa che marchia il pensiero poetante leopardiano: lo stato di natura non salva l'uomo dal suo destino d'infelicità e non-senso. Una posizione non condivisa dall'utopista Borgese.

[18] G. A. Borgese, *Montezuma*, pp. 369 e 371.

che il suo "tempo di edificare" nasceva dall'urgenza di "restaurare il verbo, il Verbo in tutti i sensi".[19]

Bibliografia

Borgese, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*. Milano, Treves, 1923.

Borgese, Giuseppe Antonio, *Storia della critica romantica in Italia*. Milano, Mondadori, 1949.

Borgese, Giuseppe Antonio, "Credi politici ed eresia machiavellica", in *Scritti di sociologia politica in onore di Luigi Sturzo*. Bologna, Zanichelli, 1953, pp. 215-232.

Borgese, Giuseppe Antonio, *Montezuma*. Introduzione, traduzione e commento di Sabina Colella. Bari, Stilo, 2007.

Borgese, Giuseppe Antonio, *Peccato della ragione*. *Le origini intellettuali del fascismo*. *Con tre lettere inedite a Domenico Rapisardi*, a cura di Dario Consoli. Catania, Prova d'Autore, 2010.

De Seta, Ilaria e Sandro Gentili (a cura di), *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*. Firenze, Cesati, 2016.

Di Grado, Antonio, *Divergenze*. *Borgese, Malaparte, Morselli, Sciascia*. Napoli, Ad Est dell'Equatore, 2012.

Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani. Milano, Mondadori, 2014.

Lévy-Strauss, Claude, *Il pensiero selvaggio*. Milano, Il Saggiatore, 1979.

Orilia, Salvatore, "Borgese narratore", in *Atti del Convegno su Giuseppe Antonio Borgese*. Polizzi Generosa, s. e., 1983.

Strappini, Lucia, "Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento", introduzione a Simona Mancini e Laura Vitali (eds.) *Quaderni del '900*., VIII, 2008. Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009.

[19] G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, p. 7.

La ripresa di Papini

Aline Fogaça dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Io sono, per dir tutto in due parole, un poeta e un distruttore, un fantastico e uno scettico, un lirico e un cinico. Come queste due anime possano stare insieme e trovarsi bene, sarebbe troppo lungo a descrivere ma veramente è questo il fondo dell'animo mio.[1]

Nel 2004, ne *La tentazione del racconto: le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo*, Andrea Vannicelli ha osservato che la critica italiana ha lasciato Papini da parte e, dopo la sua morte, si è andata perdendo la sua immagine di grande scrittore. È perciò che proviamo ora a offrire qualche riflessione su alcuni approcci della critica letteraria nei suoi confronti, sia quella italiana che brasiliana.

Per cominciare, la figura dello scrittore ribelle, che recitava il 21 febbraio 1913 al Teatro Costanzi, a Roma, il suo "Discorso di Roma", suscitò diversi giudizi sul paradosso esistente nel suo dilemma di non essere futurista, malgrado avesse accettato l'invito di Marinetti a partecipare a una tra le varie serate futuriste. Siccome si crede un teppista, lo scrittore giustifica la sua presenza attraverso le seguenti parole:

> M'è sempre piaciuto rompere le finestre e i coglioni altrui (*vocío enorme*) e vi sono in Italia dei crani illustri, che mostrano le bozze livide delle mie sassate (*proteste, alcune signore si alzano*). Non c'è, nel nostro caro paese di parvenus, abbastanza teppismo intellettuale. Siamo nelle mani dei borghesi, dei burocratici, degli accademici, dei posapiano, dei piacciconi (*gridio confuso*). Non basta aprire le finestre – bisogna sfondar le porte. Le riviste non bastano ci voglion le pedate (*approvazioni ironiche*). Per questo mio stato d'animo, per questa mia nativa ed invincibile inclinazione al becerismo spirituale, io, per quanto non futurista (*risate, insulti*), non ho potuto fare a meno di accettare l'invito di Marinetti e di venir qui a far la parte di buffone schiamazzatore dinanzi a tante serie persone (*è vero!*).[2]

La sua paradossale presa di posizione rispecchia, al di là del carattere inquieto e banale e "della psicologia e della personalità dell'intellettuale sovversivo

[1] Giovanni Papini, *Un uomo finito. Opere: dal 'Leonardo' al Futurismo*, p. 371.

[2] G. Papini *apud* Romano Luperini *et al.*, *Il nuovo la scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea – Naturalismo, Simbolismo e avanguardie (dal 1861 al 1925)*, p. 521.

piccolo-borghese",[3] nelle parole di Luperini, una crisi presente nell'intellettuale del primo Novecento. Perciò qualsiasi tentativo di scandalo non è altro che aspirazione al riconoscimento. D'altra parte, Luigi Baldacci[4] lo intende dal punto di vista della funzionalità, ovvero come mezzo per veicolare le nuove idee.

Nell'ambito della critica brasiliana, il giornalista e critico letterario Otto Maria Carpeaux, nato in Austria e naturalizzato brasiliano, circa i cambiamenti che il ventesimo secolo portò all'Italia, afferma come ci sia stata una perdita nelle lettere, ossia: "o novo século vê uma geração pequena".[5] Il critico crede che a questa nuova generazione manchi carattere, piuttosto che talento o spirito (inteso come ispirazione). E la causa di questo grosso difetto consiste nella *fiction*, oppure nel mondo delle *fiction* congegnato dagli intellettuali:

> Com efeito, este latinismo fictício, este catolicismo fictício, este corporativismo fictício, este belicismo fictício são construídos sobre um prussianismo fictício, que não atinge a alma do povo italiano. Este povo é tão velho, antigo mesmo, que não suporta mais reeducação, nem ao menos tem necessidade dela. Aqueles que cederam à educação foram os intelectuais, os clercs, e não se pode sustentar que era uma educação sentimental.[6]

Nonostante tali considerazioni, è importante precisare che la scelta della *fiction* serviva agli scrittori come una via d'uscita di faccia alla lacerazione bellica. In altre parole, l'intellettuale si trovava in difficoltà per riorganizzare i frammenti. Ricreare la realtà era, dunque, la premessa per la finzionalizzazione.[7] Di fronte ad uno scenario caotico, in cui vennero persi ed annichiliti i riferimenti, la soluzione piú immediata si otteneva nell'invenzione di una realtà propensa alla metafisica.

In seguito, Carpeaux continua il suo ragionamento, soffermandosi su Papini: "Giovanni Papini converteu-se. Mas não conseguiu dominar os instintos anárquicos da sua alma caótica. [...] Seu catolicismo era capaz de acomodar-se à revolução social, e, mais tarde, a muitas outras coisas".[8]

[3] *Idem*.

[4] Luig*i* Baldacci, "Introduzione" a Giovanni Papini, *Opere*... p. XIII.

[5] Otto Maria Carpeaux, *A cinza do purgatório: ensaios*, p. 191. "Il nuovo secolo ha davanti a sé una generazione piccola" (tutte le traduzioni dal portoghese sono mie).

[6] *Ibid*., p. 195. "In effetti, questo latinismo fittizio, questo cattolicesimo fittizio, questo corporativismo fittizio, questo bellicismo fittizio sono costruiti su un prussianesimo fittizio, il quale non sfiora l'anima del popolo italiano. Questo popolo è talmente vecchio, anzi antico, che non sopporta piú la rieducazione, nemmeno ne ha bisogno. Coloro che cedettero all'educazione furono gli intellettuali, i chierici, e non si può sostenere che si trattasse di un'educazione sentimentale".

[7] Neologismo creato dall'antropologo Marc Augé rispetto alla messa in finzione della realtà.

[8] O. M. Carpeaux, *op. cit*., p. 197. "Giovanni Papini si convertí. Tuttavia non riuscí a controllare gli istinti anarchici della sua anima caotica. [...] Il suo cattolicesimo era capace di accomodarsi alla rivoluzione sociale e, dopo, a tante altre cose".

Se riprendiamo il discorso di Luperini, peraltro, capiamo che

> Con *Leonardo* di Prezzolini e Papini e con i crepuscolari comincia a emergere la "generazione degli anni Ottanta". Si chiama cosí quella generazione nata negli anni Ottanta dell'Ottocento e che, all'inizio del secolo, ha appena vent'anni. A essa appartengono i maggiori scrittori, intellettuali e uomini politici che dominano la scena negli anni imediatamente precedenti e seguenti la prima guerra mondiale. È, questa, una generazione allo sbaraglio, segnata spesso da un tragico destino di morte o di precoce silenzio artistico.[9]

Il silenzio di cui tratta il critico servirà posteriormente come motivo alla ripresa dello scrittore fiorentino, verso il quale, quando avvenne la sua scomparsa, "pur tra l'autentica costernazione e il compianto ufficiale, era ormai già da tempo in atto un processo di emarginazione che *post mortem* andò inesorabilmente a progredire",[10] come nota Gloria Manghetti.

Di conseguenza, per una effettiva ripresa d'interesse, come accenato sempre da Manghetti,[11] il pubblico dovrà attendere la seconda metà degli anni settanta, e ciò vale a dire che c'è stato uno iato durato quasi vent'anni. A partire dagli anni ottanta, dunque, quando la Regione Toscana decise di depositare l'Archivio di Giovanni Papini presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole,[12] diede inizio

> una nuova stagione di studi e di iniziative culturali ed editoriali (mostre, convegni, pubblicazione di carteggi, ecc.), il cui momento d'avvio non casualmente coincide con l'anno del centenario della nascita di Papini (1981) e, appunto, della contemporanea piena disponibilità del suo archivio. [...] Durante gli ultimi venticinque anni si sono cosí venute a susseguire a ritmo serrato edizioni di testi quali, per esempio, il *Diario 1900* (1981), a cura di Anna Casini Paszkowski e Giorgio Luti, di poco preceduto dal significativo ricupero da parte di Baldacci del *Rapporto sugli uomini* (1977). E in parallelo sono stati allestiti volumi di carteggi –per lo piú integrali– tra Papini ed altri protagonisti, la cui conoscenza ha permesso di precisare il significato di alcune scelte di campo, di rapporti individuali, di contratti ed influenze reciproche con determinati ambienti artistico-culturali.[13]

A tali edizioni aggiungiamo pure il libro risultante dagli atti della Tavola rotonda celebrata a Firenze il 6 novembre 2006: *Per Giovanni Papini: nel 50ª anniversario della morte dello scrittore (1956-2006)* –a cura sempre di Manghetti, da cui estraiamo i dati suddetti–, e ugualmente il volume *Il non finito: 'Diario 1900' e scritti inediti giovanili*, sempre a cura di Anna Casini Paszkowski,

[9] R. Luperini, *op. cit.*, p. 512.

[10] Gloria Manghetti, "Presentazione" a G. Manghetti (ed.), *Per Giovanni Papini: nel 50º anniversario della morte dello scrittore (1956-2006)*, p. 7.

[11] *Ibid.*, p. 8.

[12] Chiara Silla, "Premessa", a G. Manghetti (ed.), *op. cit.*, p. 5.

[13] G. Manghetti, *op. cit.*, pp. 8-9.

nipote di Papini, con introduzione di Giorgio Luti e Paolo Casini. Lo scopo di entrambi è quello di agevolare il rilancio della traiettoria letteraria papiniana, ora alla ricerca di una piú vasta completezza tramite l'inserzione di importanti pagine sparse per la ricostruzione della sua storia pubblica e privata, cosí come il suo ruolo di intellettuale del primo Novecento.

Circa lo iato italiano nei confronti di Papini, è necessario un esame, dato che nel contesto brasiliano è possibile ricavare, anche se sparse, delle notizie su alcuni titoli tradotti. Con la pubblicazione dei saggi critici di Carpeaux, nel corso degli anni quaranta, ha inizio un nuovo interesse per la riedizione delle opere che erano state tradotte durante gli anni venti. La causa certamente va spiegata con la crescita editoriale, stimolata dalla ditattura di Getúlio Vargas; cosí, tra i romanzi che venivano pubblicati, quelli tradotti erano piú della metà. Parallelamente agli scrittori nord-americani e ai *best-sellers*, si trovavano quindi i classici europei antichi e moderni.

Oltre alla riedizione, a certe traduzioni di Papini si aggiunsero dei paratesti firmati dagli intellettuali brasiliani. Ad esempio, l'edizione di *Un uomo finito* del 1945 (la prima risale al 1923) porta la prefazione dello scrittore modernista Cândido Mota Filho; e il nuovo esemplare di *Parole e sangue* del 1970, l'introduzione del critico letterario Alceu Amoroso Lima, che visitò Papini durante un soggiorno a Firenze. Riguardo quest'incontro, il *Suplemento Literário* del quotidiano *O Estado de S. Paulo* del 24 gennaio 1971 menzionerà le impressioni di Amoroso Lima sullo scrittore fiorentino, in nota, nella sezione di libri in uscita.

L'impresa della ristampa, particolarmente dentro le collane –un'iniziativa di parecchie case editrici brasiliane, come ad esempio la Livraria do Globo e la sua collana "Nobel"–, diede stima agli scrittori, sia per la ripercussione che ebbero le loro riedizioni, sia per la fortuna critica suscitata dal consolidamento delle case editrici e la conseguente pubblicità.

Per questo motivo, perfino le opere non tradotte verso il portoghese meritarono attenzione dalla critica. *Giudizio universale*, opera postuma, ne è esempio. Il giornalista Giannino Carta la presenta in una recensione intitolata "O *Julgamento final*, de Papini", in cui evoca *Un uomo finito* per far conoscere ai lettori la concezione mitica di Papini sul giudizio universale:

> A ideia surgiu no espírito do grande escritor que sempre se torturou no anseio de conquistar, pelo conhecimento universal, a essência do drama humano, desde o ano longínquo de 1904. Cogitava ele então, ainda adolescente, de obras enciclopédicas que organizassem, num panorama compacto, a história política e literária de todos os tempos [...].[14]

[14] Giannino Carta, "O *Julgamento final*, de Papini", en el 4º quaderno *Literatura e Arte*, supl. di *O Estado de S. Paulo*, 12 gennaio 1958, p. 2. "L'idea sorge nello spirito del grande scrittore che è sempre stato tormentato dall'affanno di conquistare, attraverso la conoscenza universale,

In un'altra nota, nella sezione "Letras italianas" del *Suplemento Literário*, viene affermato che il *Giudizio universale* voleva proporsi come una *Divina Commedia* moderna.[15]

Tra recensioni e note, senza dubbio l'opera che provocò diverse polemiche e controversie in Vaticano (polemiche che arrivarono addirittura in Brasile), fu *Il Diavolo* (1953). La ripercussione della contesa è presente nelle note "*O Diabo*, novo livro de Giovanni Papini",[16] "A controvérsia provocada pelo *O Diabo*, de Papini"[17] e "Papini criticado pelo Papa".[18]

Nel 1981, il critico Nilo Scalzo scrisse il saggio *Papini, 'Il Diavolo'*, in cui recupera le opinioni, divise fra detrattori e difensori. Poi continua il resoconto con l'informazione sulla presa di posizione del Vaticano: togliere dalla circolazione i libri, come misura cautelare. Dal punto di vista letterario, egli fa un'allusione all'opera *Storia di Cristo* (1921) per descrivere il carattere ossessivamente religioso del fiorentino:

> Se bem que a retomada do tema não constituísse novidade (o assunto era uma das obsessões de Papini), o certo é que talvez por ser obra de pretensões ensaísticas, o livro de Papini sobre o Diabo não alcança jamais a dimensão que atinge a dramaticidade das relações homem/demônio nas narrativas de Goethe, Dostoievsky, e Thomas Mann. É essa obsessão, que traduzia no fundo um desejo incontido de captar o drama humano, que o leva a iniciar as páginas de *Giudizio universale* na década de 40, quando a guerra o prende a seu refúgio de Florença.[19]

In seguito, il critico intraprende una sorta di retrospettiva letteraria, ricordando il carattere multisfaccettato delle sue opere, il loro fascino –a dispetto delle controversie– soprattutto rispetto alla generazione degli anni venti. Infi-

l'essenza del dramma umano, fin dal lontano 1904. Dunque, meditava, ancora adolescente, su opere enciclopediche che organizzassero, tramite un panorama compatto, la storia politica e letteraria di tutti i tempi [...]".

[15] "Letras italianas" settore del *Suplemento Literário* di *O Estado de S. Paulo*, anno II, 71,1 marzo 1958, p. 1. Si trata di nota senza titolo né autore.

[16] "*O Diabo*, novo livro de Giovanni Papini", *O Estado de S. Paulo*, 13 dicembre 1953, p. 8.

[17] "A controvérsia provocada pelo *O Diabo* de Papini", *O Estado de S. Paulo*, 13 gennaio 1954, p. 4. Senza autore.

[18] "Papini criticado pelo Papa", *O Estado de S. Paulo*. 8 febbraio 1955, p. 7. Senza autore.

[19] Nilo Scalzo, "Papini, *Il Diavolo*", *Suplemento Literário* di *O Estado de S. Paulo*, 11 gennaio1981, p. 14. "Sebbene la ripresa del tema non costituisse novità (l'argomento era una delle ossessioni di Papini), è certo che, pur essendo un'opera di pretese saggistiche, il libro di Papini sul diavolo non raggiunge mai la dimensione che raggiunge la drammaticità dei rapporti uomo/demonio nelle narrative di Goethe, Dostojevskij e Thomas Mann. È proprio quella ossessione, che in fondo traduceva un desiderio incontenibile di afferrare il dramma umano, che lo spinge a scrivere le pagine del *Giudizio universale* negli anni quaranta, quando la guerra lo rinchiude nel suo rifugio di Firenze".

ne, celebra il centenario della sua nascita, e, d'altra parte, si rammarica per la sparizione di tale personalità:

> Como explicar esse esquecimento? Estará a fortuna crítica de um escritor sujeita ao jogo de azar em que se alternam os lances ao sabor da sorte? Ou, no caso de Papini, a problemática da obra –as angústias e indagações– estaria delimitada no tempo, dizendo respeito a uma época que, embora recente, parece, no entanto, situada a séculos de distância? [20]

In questa prospettiva, la studiosa Annateresa Fabris, nell'articolo "Giovanni Papini e o Modernismo", difende che, data l'estensione della sua produzione bibliografica, il numero delle traduzioni in Brasile non è tanto significativo. Scarseggiano, dunque, i titoli della fase avanguardista, che secondo lei sarebbe stato il periodo piú fecondo:

> Não foram, portanto, vertidas ao português obras fundamentais do Papini pragmatista, anarquista, futurista, daquele pensador fundamentalmente iconoclasta, que colocava em xeque a sociedade italiana do início do século XX com suas provocações, com seus paradoxos, com suas invectivas, com sua ação subversiva para com os poderes constituídos, a fim de, pela arma da denúncia, acelerar a crise existente e propor as soluções que lhe pareciam adequadas.[21]

La riproposizione del Papini "prima maniera" è appunto il compito svolto dalle iniziative presentate alla Fondazione Primo Conti, che attraverso l'apertura e organizzazione dell'Archivio Papini e la diffusione editoriale stanno ormai riconsiderando la sua figura di letterato sperimentatore e critico, cosí come la sua opera variegata e oscillante, alla ricerca di un suo stile, di una sua scrittura.

Bibliografia

BALDACCI, Luigi, "Presentazione" a Giovanni PAPINI, *Opere: dal 'Leonardo' al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci e Giuseppe Nicoletti. Milano, Mondadori, 1995, pp. IX-XXXVI.

[20] Nilo Scalzo, "Papini, *Il Diavolo*", p. 15. "Come si spiega tale sparizione? Forse la fortuna critica di uno scrittore è soggetta ad un gioco d'azzardo in cui si alternano i lanci come piace alla sorte? Oppure, nel caso del Papini, la problematica dell'opera –le angosce e incertezze– sarebbe delimitata nel tempo, ristretta ad un'epoca che, pur recente, sembra, però, situata secoli fa?".

[21] Annateresa Fabris, "Giovanni Papini e o Modernismo", *Suplemento Literário* di *O Estado de S. Paulo*, 7 novembre 1987, p. 8. "Non furono, pertanto, tradotte in portoghese opere fondamentali del Papini pragmatista, anarchico, futurista, di quel pensatore fondalmentalmente iconoclasta, che metteva alla prova la società italiana dell'inizio del XX secolo con le sue provocazioni, con i suoi paradossi, con le sue invettive, con la sua azione sovversiva verso i poteri costituiti, perché, attraverso la denuncia, si acelerasse la crisi esistente e si proponessero le soluzioni adeguate a superarla".

CARPEAUX, Otto Maria, *A cinza do purgatório: ensaios*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

LUPERINI, Romano *et al.*, *Il nuovo la scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Naturalismo, Simbolismo e avanguardie (dal 1861 al 1925)*. Palermo, Palumbo, 2011.

MANGHETTI, Gloria, "Presentazione" a G. MANGHETTTI (ed.), *Per Giovanni Papini: nel 50º anniversario della morte dello scrittore (1956-2006)*. Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 7-10.

PAPINI, Giovanni, *Un uomo finito*. *Opere: dal 'Leonardo' al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci e Giuseppe Nicoletti. Milano, Mondadori, 1995, pp. 131-385.

SILLA, Chiara, "Premessa", in G. MANGHETTI (ed.), *Per Giovanni Papini: nel 50º anniversario della morte dello scrittore (1956-2006)*. Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 5-6.

Bibliografia Informatica[22]

"A controvérsia provocada pelo *O Diabo* de Papini", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 gennaio 1954, p. 4.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540113-24134-nac-0004-999-4-not

CARTA, Giannino, "O *Julgamento final*, de Papini", 4º Cuaderno, *Literatura e Arte*, del supl. di *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 12 gennaio 1958, p. 2.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580112-25367-nac-0081-999-81-not

FABRIS, Annateresa, "Giovanni Papini e o Modernismo", *Cultura*, supl. di *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, anno VII, 384, 7 novembre 1987, pp. 8-9.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19871107-34570-nac-0064-cul-8-not

"Letras Italianas", in *Suplemento Literário*, di *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, anno II, 71, 1 marzo 1958, p. 1.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580301-25407-nac-0043-lit-1-not

"*O Diabo*, novo livro de Giovanni Papini", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 dicembre 1953, p. 8.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19531213-24110-nac-0008-999-8-not

"Papini criticado pelo Papa", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 8 febbraio 1955, p. 7.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550208-24465-nac-0007-999-7-not

SCALZO, Nilo, "Papini, *Il Diavolo*", *Cultura*, supl. di *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, anno I, 34, 11 gennaio 1981, pp. 14-15.
http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810111-32464-nac-0203-cul-14-not

[22] Tutti i documeti digitali sono stati consultati per ultima volta il 3 febbraio 2017.

Quel che resta della critica: la crítica literaria en los diarios de Cesare Pavese y Guido Morselli

Israel Mireles
Universidad Nacional Autónoma de México

Este estudio es un primer acercamiento para evidenciar cómo es que en el *Novecento* el diario se vuelve espacio para la crítica literaria. La consideración de la forma del diario permite concebir en una primera instancia cuáles son las relaciones que pueden manifestarse entre la esfera privada de un autor y su obra. Sin embargo, dicha consideración debe moverse con cierta cautela y pasar al estudio de los aspectos que habrán de configurar no sólo el pensamiento, sino el mismo acto creativo del autor a partir de distintas esferas. Sobre la relación entre la vida privada y la obra, resulta ejemplar el siguiente fragmento:

> Ieri sera, prima di addormentarmi, avevo pensato a lungo, e con dolorosa intensità, a una cara figura di donna, che da qualche giorno ha un gran posto nel mio cuore e di cui non so e non saprò forse mai altro che la dolcezza del primo sguardo che posò su di me il giorno che la incontrai. In sogno anziché apparirmi questa deliziosa creatura, come avevo sperato ieri sera, mi compare Nietzche... Eppoi credete alla scienza onirologica freudiana.[1]

Tomo este apunte de una anotación del *Diario* de Guido Morselli para remarcar desde este momento la relación que, más tarde, evidenciaré entre esta *cara donna* y el pensamiento de Nietzsche.

Espacio íntimo, del sentimiento y la reflexión, y espacio de trabajo, de la creación y la crítica, el diario se consolidó en el siglo XX como una de las nuevas formas de la literatura. Si bien ya desde el siglo XIX, sobre todo a partir del Romanticismo, el diario había comenzado a tener cada vez más importancia, su naturaleza aún estaba fuertemente ligada a la interioridad, como lo muestra el imponente diario de Amiel (1821-1881). Tras las experiencias del inicio del siglo XX,[2] el diario se abre a múltiples posibilidades, siendo ya no sólo un espacio privado sino también colectivo, abierto al diálogo, como sostiene Fabrizio Scrivano en su *Diario e narrazione*.[3] Pero el diario ya no es sólo narración y en él converge también no sólo el proceso creativo, sino la crítica literaria.

[1] Guido Morselli, *Diario*, p. 7.

[2] Es importante, sin embargo, apuntar un antecedente que habrá de ser fundamental para nuestros autores, es decir, *Lo zibaldone* de Giacomo Leopardi.

[3] Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*, p. 17.

Se plantea ahora otra cuestión, pues, retomando el texto de Foucault *¿Qué es un autor?*, hay que preguntarse: “entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo se puede definir una obra? [...] La palabra ‘obra’ y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas como la individualidad del autor”.[4] Es pertinente así partir de algunas cuestiones relacionadas con la naturaleza del diario de un autor, sobre si forma parte de su obra o pertenece a una esfera privada que debe permanecer ajena a los lectores. Existe una línea delgada entre la morbosa curiosidad por la vida del autor y el rescate de sus reflexiones más profundas. Lo que interesa ahora es plantear al diario no tanto como una obra sino como un “ordigno particolare sempre sul punto di esplodere in tanti altri tipi di testi”[5] y como “lo spazio letterario di una coscienza fluttuante e non definita, forse individuata anche nella sua consistenza ontologica ma non compresa, cioè una sorta di laboratorio in cui mettere alla prova l’esistenza piuttosto che definirne il senso”.[6]

Otro punto fundamental para el estudio del diario es la pertinencia de considerarlo un género. Si bien la cuestión de los géneros ha sido objeto de la teoría desde sus inicios, la reciente consolidación del diario como un género ha hecho reflexionar sobre su naturaleza específica. Más allá de las discusiones sobre su configuración genérica, es importante considerar, retomando a Derrida, “ce qui entraîne le genre dans l’engendrement, les générations, la généalogie, la dégénérescence”.[7] El diario será entonces un punto de dispersión que habrá de engendrar y generar un espacio de posibilidades, pues, como sostiene Scrivano, “gli appunti presi sul taccuino vengono trasformati in altri testi, destinati a prendere le forme di un qualche tipo di testo. Si dà loro la possibilità di trasmigrare in un altro spazio: altre condizioni, altri usi, altri modi di essere riconosciuti”.[8]

Ahora bien, he dicho que el diario ha superado la intimidad y ha dado cabida al diálogo y a la colectividad. Cabría preguntarse entonces cómo es que se ha abierto dicho espacio. Uno de los aspectos más importantes es la apertura del diario hacia la reflexión literaria, hacia la crítica e incluso hacia la teoría.

Es por eso que me di a la tarea de analizar cómo es que la crítica literaria es “generada” en los diarios de dos autores italianos: Cesare Pavese y Guido Morselli. Las justificaciones para elegir a estos dos escritores son varias. En primer lugar, siendo pertinente en este caso la consideración de la biografía, ambos tuvieron trayectorias similares que los llevaron hacia un constante aislamiento y al suicidio. Hay que considerar también que los dos fueron activos en el campo de la crítica literaria, llegando a publicar algunos textos. Por otra

[4] Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p. 15.
[5] F. Scrivano, *op. cit.*, p. 14.
[6] *Ibid.*, p. 106.
[7] Jacques Derrida, “La loi du genre”, *Parages*, 1986, pp. 249-287, p. 277.
[8] F. Scrivano, *op. cit.*, p. 53.

parte, es quizás más interesante analizar los puntos de divergencia entre ambos autores: Pavese consolidado como uno de los escritores más importantes de su generación, director editorial de Einaudi, una de las voces más influyentes del panorama cultural italiano de mediados de siglo, mientras Morselli eterno *outsider*, con casi ninguna obra publicada a lo largo de su vida, fuera de los ambientes intelectuales dominantes de la época.

Más importante que la consideración de las vidas será la naturaleza de sus diarios (por lo demás, casi contemporáneos). Por una parte, como sostiene Cesare Segre, Pavese parece haber considerado la publicación de su diario, como resulta de algunos apuntes y, sobre todo, por la asignación ya de un título: *Il mestiere di vivere*. En el caso de Morselli, con el estigma del rechazo editorial, su *Diario* parece responder más a una necesidad de registrar la evolución no sólo de la interioridad, sino sobre todo de la propia labor literaria.

Teniendo esto en consideración, podemos pasar al análisis de ambos diarios para ver de qué manera se vuelven un espacio fundamental para la crítica literaria.

La crítica literaria en *Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese

En una anotación del 17 de octubre de 1935 Pavese se refiere al mito de Procusto como símbolo de la labor del crítico. ¿Y qué hace éste sino deformar los cuerpos textuales para adaptarlos a un propio sistema? Más adelante, el 30 de noviembre de 1937, Pavese es aún más incisivo cuando sostiene que "ogni critico è propriamente una donna nell'età critica, astioso e *refoulé*".[9] Este par de reveladoras anotaciones apuntan hacia una concepción particular del crítico, figura incómoda que media entre el proceso creativo y la interpretación. Haciendo referencia a Cecchi y De Robertis, no duda incluso en llamarlos "i grandi cerimonieri".[10] Sin embargo, Pavese es también consciente de la necesidad de esta incomodidad cuando apunta que "l'autocritica è un mezzo di superare se stessi. L'artista che non analizza e non distrugge continuamente la sua tecnica è un poveretto".[11]

De lo anterior se abren ya dos líneas claras a lo largo de *Il mestiere di vivere*: por una parte la autocrítica y, por la otra, la crítica de la obra de otros autores. La primera apunta en varias direcciones, que van desde una búsqueda de la propia poética, como aparece sobre todo en el primer año del diario, hasta el elogio abierto en los últimos años. Analicemos algunos ejemplos:

[9] Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Señalaré cada cita de *Il mestiere di vivere* sólo con la fecha.

[10] C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 362.

[11] *Ibid.*, p. 165.

16 ottobre 1935: Io devo contentarmi della minima scoperta contenuta in ogni singola poesia, e mostrare il mio rinnovamento morale nell'umiltà con cui mi sottopongo a questo destino, che è la mia natura.

20 novembre 1937: Sbagliavo nel *Mestiere del Poeta* affermando che con l'eremita ho fatto argomento del racconto l'immagine: con l'eremita ho la prima volta goduto di sensazioni e loro rapporti, però l'argomento erano ancora i fatti.

7 ottobre 1948: [...] finito il *Diavolo in collina*. Ha l'aria di qualcosa di grosso. È un nuovo linguaggio. Al dialettale e al calligrafico colto, aggiunge la 'discussione studentesca'. Per la prima volta hai veramente piantato i simboli. Hai recuperato la *Spiaggia* innestandovi i giovani che scoprono, la vita di discussione, la realtà mitica.

Es importante ver cómo evoluciona la consideración de Pavese respecto a la propia obra. En los primeros apuntes aún se percibe una constante búsqueda, un ensayo y error que encuentra su espacio en este punto de dispersión que es su diario. Más tarde la crítica se vuelve retrospectiva, casi una historia literaria personal en la que surgen no sólo los errores del pasado, sino también los aciertos y los hallazgos. Finalmente aparece la consolidación y el desdoblamiento de la voz que pasa a ser un "tú" que dialoga y que se vuelve *otro* crítico. El diario permite entonces "contenere senza contraddizione l'incompatibile, ciò che io ero, e lasciare aperto ogni possibile sarò".[12]

Esto nos lleva al Pavese crítico de otros autores. A través de todo *Il mestiere di vivere*, Pavese crea la propia genealogía que es, al final, también una poética. Es ya un lugar común resaltar la importancia de la literatura norteamericana y de la tradición clásica en la obra del autor. Sin embargo, la constelación de escritores que aparecen incluye nombres como los de Balzac, Goethe, Shakespeare, Dostoievski, Flaubert, Stendhal, Montaigne, Proust, Tolstoi, Joyce, Rousseau, Nerval, Mann, entre tantos otros. He aquí algunas entradas al respecto:

17 febbraio 1938: I giudizi di Madame Bovary ignorano ogni principio, se non quello dell'artista che violenta e atteggia ogni gesto umano. [...] Guardati bene dal prendere sul serio le critiche di Flaubert alla realtà: non sono fatte secondo altro principio che questo: tutto è fango, tranne l'artista coscienzoso.

13 luglio 1944: C'è in *Guerra e pace* ogni cosa insopportabile che l'800 ha prodotto. Ne manca una delle buone, il demonismo.

[12] F. Scrivano, *op. cit.*, p. 83.

> 16 giugno 1940: Doeblin, Dos Passos, tu: se volete sfuggire al verismo epidermico, cascate nell'astratta costruzione espressionistica. Vi manca soprattutto il senso del dramma.

Hay que resaltar cómo Pavese, una vez más como crítico de los otros, a partir del diario se desdobla como autor, creándose sus propios precursores, como apuntaba ya Borges; es decir "modificando *su* concepción del pasado, como ha de modificar *su* futuro".[13]

Deliberadamente he omitido lo concerniente a la tradición italiana, pues la relación de Pavese con ésta plantea problemáticas muy específicas. A pesar de su eminente posición en el panorama de la cultura de su época, es de resaltar que para Pavese la literatura italiana se reduce a unos cuantos nombres: San Francesco, los poetas del Stilnovo, Dante, Petrarca, Boccaccio, Boiardo, Vico, Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, D'Annunzio, Svevo y Pirandello. La sucesión es cronológica para apuntar que "oltre, nel farsi contemporaneo, Pavese non va".[14] El *Novecento* es una ausencia en el diario de Pavese y, en sus pocas manifestaciones, es sólo para negar la propia relación con la contemporaneidad, como es el caso del *Ermetismo*, de la llamada escuela romana y del mismo *Neorealismo*. Sólo dos nombres entran en la constelación de Pavese: Vittorini, cuya adscripción es más un constructo seudoideológico, y Landolfi, cuya *donna-capra* tan bien corresponde con el *dio-caprone* pavesiano.

En la construcción entonces del canon del siglo XX, es emblemático el apunte del 22 de marzo de 1947:

> Hemingway ha la morte violenta. Levi il confino, Conrad la perplessità dei mari del Sud, Joyce lo stereoscopio delle parole-sensazioni, Proust l'inafferrabilità degli istanti, Kafka la cifra dell'assurdo. Mann il ripetersi mitico dei fatti.
> Chiedo scusa per averci messo Levi.

Estas consideraciones nos sirven para captar algunos de los rasgos más sobresalientes de cómo se estructura la crítica en el diario de Pavese. Como contrapunto podemos pasar ahora al análisis del diario de Guido Morselli.

La crítica literaria en el *Diario* de Guido Morselli

Comienzo con las consideraciones que hace el mismo Morselli sobre la labor de la crítica, convirtiendo así también al diario en un primer espacio de con-

[13] Jorge Luis Borges, *Kafka y sus precursores. Otras inquisiciones*, p. 166.

[14] Marziano Guglielminetti, "Attraverso *Il mestiere di vivere*", prefacio a C. Pavese, *op. cit.*, p. XLIV.

densación textual. En una primera instancia, el autor apunta hacia los vicios de la crítica de raíz *crociana*, construyendo, en negativo, su propia visión sobre el trabajo del crítico:

> 13 gennaio 1945: Uno dei luoghi comuni della critica, da almeno trent'anni, è la postulazione di un'esigenza di 'sistemazione' critica dei vari autori. La locuzione poco amena vorrebbe essa significare raggiungimento di risultati critici definitivi e assoluti? Dunque l'opera poetica può riassumersi in una formula, quantunque complessa: circoscriversi, fissarsi in un apprezzamento, di validità eterna e universale. La conclusione non è solo paradossale ma in contrasto con tutto ciò che l'estetica e la critica stessa, a partire dal rinnovamento romantico, ha insegnato.[15]

Morselli apunta hacia una plena conciencia crítica como parte fundamental de la propia labor creativa, como lo confirma en otro momento:

> 31 marzo 1969: *Criticare humanum est*. Ma non nel senso concessivo, indulgente. Criticare è proprio dell'uomo, è ciò che gli garantisce di essere uomo; probabilmente, l'unica cosa che glielo possa garantire. Chi critica serve l'evoluzione. Chi critica non sbaglia mai.

Desde este momento se anuncia un camino antitético al planteado por Pavese, pues Morselli no lleva a cabo una autocrítica, sino que ocupa la dispersión del diario para llevar a cabo un proceso particular: a las páginas de auténtica creación literaria, se acompañan reflexiones crítico-teóricas que se vuelven el sustento y la reflexión de las primeras, casi como una especie de recuperación del procedimiento dantesco de la *Vita nuova*.

Ya en otra sede he apuntado que los diarios de Morselli se vuelven novelas y sus novelas, diarios.[16] Habría que agregar ahora que en medio de este proceso dialéctico se encuentra precisamente la crítica. Este procedimiento queda perfectamente ejemplificado en el siguiente apunte:

> 9 dicembre 1943: Il processo creativo come cristallizzazione successiva e quasi spontanea di dati e di elementi intorno a un semplicissimo nucleo originario. I suoi romanzi eran già composti prima che in realtà egli ne avesse scritto la prima parola. Il lavoro di composizione consisteva quindi per lui nella semplice trascrizione.

Este breve fragmento es emblemático de un proceso que se despliega desde el diario (fecha) hacia la crítica, e incluso la teoría (proceso creativo), y se cristaliza en la obra literaria (*Uomini e amori*). Es éste uno de los mejores ejemplos

[15] Como en el caso anterior, para las citas del *Diario* de Morselli me remito a la fecha de anotación.

[16] Israel Mireles, "Il gioco della soggettività", *Mosaico Italiano*, 114, julio, 2013, pp. 10-12.

para demostrar la naturaleza del diario como punto de dispersión y espacio de posibles.

Como vimos en el caso de Pavese, y como es proprio de todo escritor, Morselli construye en su diario también su constelación y, por lo tanto, su genealogía. Para el caso de este autor se ha hablado de la gran impronta de la literatura *mitteleuropea*, como aparece evidente en este fragmento:

> 24 novembre 1943: Il romanzo moderno, specialmente psicologico e introspettivo, si riallaccia meglio al tipo delle *Affinità elettive* goethiane e del *Werther* che non al filone del Richardson o a quello dello Scott.

Sin embargo, Morselli construye una genealogía muy amplia, que incluye a autores como Proust, Baudelaire, Amiel, Gide, Breton, Flaubert, Maupassant, Montaigne, Swift, Huxley, Mme de Staël, Chejov, Dostoievski, Saint-Exupéry, Kafka, Bulgakov, Brecht. Veamos un par de ejemplos de la crítica literaria del autor:

> 1 febbraio 1945: L'aggressività dei 'petits faits' rispetto agli avvenimenti umani capitali in cui si impernia il romanzo è una delle caratteristiche di Flaubert, divenuta poi comune nella narrativa dei realisti e in quella contemporanea. È il commento, o il contrappunto, che le cose, anche le minime che i classici avrebbero sdegnato, che il senso comune e superficiale considera irrilevanti, fanno agli eventi dei quali si compone la storia di ogni uomo.

> 26 marzo 1968: [...] Uno scopo sostanziale a Kafka non manca: le sue esercitazioni non sono 'scommesse'. Lo scopo è il seguente: fare 'scoppiare' il quotidiano, se per quotidiano intendiamo il *logico*, in quanto sorregge la pratica vicenda del vivere. James Joyce rispetta questa logica, anche se si riserva di trascriverla con una tecnica particolare.

Vemos que en el caso de Morselli no hay un tú que se desdoble del autor para considerar la propia obra en comparación con la de otros, y ni siquiera el yo tan característico del diario. El autor apunta hacia una objetividad cuando se enfrenta con la labor crítica; no parece querer construir a sus precursores.

Una vez más he omitido deliberadamente la tradición italiana, pues también en el diario de Morselli se establece una relación peculiar. A diferencia de Pavese, Morselli sí dialoga con la contemporaneidad y los nombres no sólo se limitan a Dante, Vico, Leopardi, Manzoni, Fogazzaro, D'Annunzio, Svevo y Pirandello, sino que también aparecen Moravia, Linati, Bacchelli, Ginzburg, el mismo Pavese, Sanguineti y Arbasino. Quizás el punto más importante en la relación de Morselli con sus contemporáneos se encuentra durante la llamada *questione del romanzo*, pues aquí el diario se abre como espacio colectivo en el que el autor, desde su aislamiento, dialoga con una discusión que se ha vuelto pública, como se ve en los siguientes apuntes:

> 12 luglio1964: Continua (in Italia) la discussione polemica sul romanzo. Ottimo un intervento di Natalia Ginzburg, nell'*Espresso*, 21 giugno '64.

> 30 luglio 1965: I "romanzologi" o notomizzatori nostrani del romanzo, per es. Arbasino, cosí ribelli e insofferenti come sembrano, partono probabilmente da una implicita premessa che non potrebbe essere piú ligia alla tradizione retorica: che il romanzo sia "un" genere letterario.

También en este caso se da una extrapolación que lleva del diario a la novela a través de la crítica, como se verá confirmado en el libro *Contro-passato prossimo*, donde confluyen muchos de los apuntes de esta discusión.

Un último aspecto que quiero rescatar del diario de Morselli, y que es casi una ausencia en el de Pavese, es el del enriquecimiento con la crítica literaria de otros autores y con la creciente teoría literaria. Quizás los años que separan la muerte de ambos autores, pero también su misma concepción del proceso crítico y creativo, le permitieron a Morselli enfrentarse con teóricos como Shklovski, Auerbach y Adorno, y confrontarse también con la crítica psicoanalítica y una teoría poscolonial en ciernes.

Para concluir quisiera hacer un contrapunto entre ambos diarios para sacar algunas consideraciones preliminares.

Los apuntes que he analizado llevan hacia resultados muy distintos. En el caso de Pavese la crítica es casi una intuición, con apuntes rápidos que, en la mayoría de las ocasiones, confrontan la propia obra con la de otros autores. Geno Pampaloni ha hablado de un intelectualismo lírico. Si, como hemos visto, el diario es un texto que se despliega en otros textos, en el caso de Pavese el resultado sería un breviario.

Por el otro lado, en el caso de Morselli tenemos reflexiones profundas que se desarrollan incluso a lo largo de varios días, teniendo en algunas ocasiones ya sus propios títulos. En este caso entonces el diario apunta hacia dos nuevas posibilidades; por una parte la novela (representada por la *cara donna* del apunte inicial) y por la otra el ensayo (cuya manifestación aparece en la figura de Nietzsche).

En la apertura del diario como espacio colectivo se dan también dos posiciones distintas e, incluso, en apariencia contradictorias al interior de la experiencia de cada autor. Pavese, relacionado con gran parte de sus contemporáneos, se aleja de esta tradición en tanto que no responde a su propio proceso creativo-interpretativo. Morselli, apartado de todos los círculos culturales, incluso casi de la sociedad misma, se confronta enérgicamente con los debates literarios contemporáneos. La conciliación de estas aparentes contradicciones es posible precisamente en el espacio del diario.

Este análisis ha tenido como uno de sus principales objetivos demostrar la no especificidad de la forma del diario. Abandonando la posibilidad de cualquier tipología, el diario no es íntimo, público, de trabajo, de viajes, ficcional o biográfico, sino precisamente la apertura de todas estas posibilidades. Como he tratado de demostrar, el diario no es sólo narración, sino, como lo dice Pavese, una espiral que se abre sobre las formas de ser que tenemos inconscientemente.[17]

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, "Kafka y sus precursores", *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 162-166.

Derrida, Jacques, "La loi du genre", *Parages*, 1986, pp. 249-287.

Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?* Córdoba-Buenos Aires, El Cuenco de Plata / Ediciones Literales, 2010.

Guglielminetti, Marziano, "Attraverso Il mestiere di vivere", prefazione a Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Torino, Einaudi, 2014, pp. xxxi-lxii.

Mireles, Israel, "Il gioco della soggettività", *Mosaico Italiano,* 114, julio, 2013, pp. 10-12.

Morselli, Guido, *Diario*. Milano, Adelphi, 1988.

Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Torino, Einaudi, 2014.

Scrivano, Fabrizio, *Diario e narrazione*. Macerata, Quodlibet, 2014.

[17] C. Pavese, *op. cit*., p. 322.

Mario Fubini, o la poesia della critica

Mariapia Lamberti
Universidad Nacional Autónoma de México
(Università Statale di Milano)

Quello che voglio presentare oggi in queste Giornate di Studi italiani non è un lavoro accademico. Forse lo sarà piú avanti, in vista di una pubblicazione; o forse resterà quello che vuol essere oggi, un ricordo pieno di gratitudine per un grande Maestro, cui questa gratitudine non ho potuto esprimere quando era vivo.[1]

Mi sono iscritta all'Università Statale di Milano nell'anno 1960, nel settore di Lettere Classiche. Il corso di Letteratura Italiana nella nostra Università era lo stesso per noi di Lettere Classiche come per quelli di Lettere Moderne: un biennio di due corsi monografici, piú ovviamente la conoscenza di tutta la letteratura italiana, e la preparazione completa di un autore a scelta (che nel mio caso fu Boccaccio). L'esame consisteva in un tema da svolgere in classe, e un esame orale.

I due corsi impartiti nei due anni da Mario Fubini (1900-1977) furono, il primo, su Leopardi, e il secondo su quello che sarebbe stato il tema piú importante nell'*excursus* critico di Fubini, e che avrebbe visto la luce proprio in quegli anni, nel 1962: la relazione tra la metrica e l'espressività della poesia.

Perché precisamente di questo si trattava il corso, e il saggio che ne fece seguito: della relazione che intercorre tra l'*uso* della metrica da parte del poeta, e l'*effetto poetico* che ne consegue.

Gli studi metrici avevano –ma ancora oggi hanno– praticamente la funzione di enumerare e analizzare le *forme* della metrica, un modo freddamente numerico, come gusci geometrici astratti in cui si inserisce il discorso poetico e lo caratterizza, ma non ha sostanzialmente a che vedere né con quello che il poeta esprime, né con l'espressività delle sue parole. Fubini ci insegnava a includere nell'analisi metrica altri elementi che non fossero solo il conteggio meccanico delle sillabe e la posizione degli accenti.

Il suo testo capitale: *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane* (e mi prendo la libertà di definirlo il suo testo capitale, pur nella sua vastissima bibliografia) ci presenta nelle prime pagine l'analisi di un celebre verso di Leopardi, con cui inizia il suo canto "La sera del dí di festa":

Dolce e chiara è la notte e senza vento

[1] Mantengo questa introduzione, impropria di un lavoro pubblicato, perché di fatto questo lavoro è rimasto solo, sentimentalmente, un omaggio postumo al gran maestro.

Fubini fa notare nel testo (e lo fece notare in classe) la frequenza in questo verso della vocale ‘e’ in franca elisione: due volte contigua a un’altra ‘e’ e una alla vocale ‘a’. Il verso, commenta, al conteggio sillabico si presenta come un endecasillabo regolare, con accenti di prima, terza, sesta e decima. Ma le elisioni metriche hanno pur sempre un suono, si leggono e si percepiscono, allungano quei suoni intermedi dando un’armonia sottile, che accentua l’intonazione pacata e un certo senso nostalgico della descrizione che contiene il verso:

> quei tre *e*, che non esistono per lo studioso di metrica, contano non solo per chi fa la cosiddetta analisi logica, ma anche dal punto di vista estetico: essi hanno un valore ritmico, di colore, e si può dire fanno parte di quel notturno leopardiano, imbevuti essi stessi di quell’azzurro, di quel chiarore lunare.[2]

Ossia, nell’analisi metrica è necessario e indispensabile soffermarci su ciò che compone il ritmo: i suoni vocalici o consonantici, l’accentuazione che a volte, come nel caso citato, scivola su parole secondarie: in questo caso ‘senza’ ha un accento naturale che nel verso praticamente si perde, anche se si potrebbe marcare: ma l’inconsistenza del termine, di significato servile secondario, provoca che l’accentuazione si perda favorendo il ritmo musicale che abbiamo notato, e che l’illustre critico allaccia con l’azzurro della notte leopardiana. E fa l’esempio di come suonerebbe diversa, pur mantenendo le stesse parole e la stessa immagine, una versione senza quei prolungamenti vocalici:

dolce chiara la notte senza vento

Un’analisi metrica si trasforma quindi in un’analisi testuale completa, che rileva e riconosce la *forma* musicale a servizio della parola: e dei suoi *contenuti*.

Ho usato ora volontariamente questi termini “forma” e “contenuto” che ci rimettono all’elemento forse piú conosciuto e ripetuto dell’ampia teorizzazione crociana. Fubini fu un seguace diciamo indipendente di Croce, in quanto, senza cadere negli eccessi distruttori dei suoi avversari, non praticò un’accettazione passiva della totalità delle affermazioni crociane. Ma fu uno strenuo e convinto storicista, e non poté non partire dall’ovvietà dell’affermazione crociana che forma e contenuto si fondono in un tutto unico che sarebbe assurdo scindere in due unità indipendenti e per tanto opposte. E la qualità di un’opera letteraria –principalmente poetica– si valuta quindi eminentemente

[2] Nel testo fubiniano (Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*. I. *Dal Duecento al Petrarca*), si trova alle pp. 34-35, nella prima parte “Ritmo e metro”. Preceduta da altre analisi di versi celebri, che introducono lo studio che segue, si presenta come un appoggio a Francesco Flora, che cita questo verso con un commento analogo alle posizioni di Fubini, e resta l’esempio emblematico e piú chiaro del suo modo di intendere l’analisi metrica.

dalla perfetta corrispondenza e fusione dei due elementi. Qualcosa che possiamo ravvisare anche nei giudizi spontanei e non "specializzati" che si emettono quotidianamente.

Metrica e poesia por lo tanto coincidono: ma nel vero poeta. E qui ancora c'è un'eco di Croce, anche se Fubini non parlò mai di poeti e non poeti, di poesia e non poesia. Basti pensare che, come analista critico della letteratura, si occupò in grande scala dell'epoca meno apprezzata, allora, della storia letteraria italiana, considerata un'epoca di formalismo estremo spesso vuoto e ripetitivo: il Settecento. Ma i suoi studi sulla lirica settecentesca, su Metastasio e poi Vico e poi Alfieri, per concludere con il saggio capitale su Foscolo, sono rimasti canonici, con una rivalutazione radicale tanto del pensiero come dell'espressione poetica ad esso confacente –e, ovviamente, consona ai tempi–. Il giudizio e l'interesse sul nostro Settecento è cambiato, e lo si deve in gran parte a Fubini.

Ma torniamo alla metrica. Torniamo a Leopardi, e questa volta, e d'ora innanzi, non citerò il maestro, solo seguirò le sue orme. Osserviamo questo celebre Canto di Leopardi:

A SÉ STESSO[3]

Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Perí l'inganno estremo
ch'eterno io mi credei. Perí. Ben sento
in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.[4]

È il Canto forse piú doloroso della vita del poeta. Questa angustia profonda ci giunge anche con la frammentazione del discorso nella struttura metrica, creando un effetto di ansimo, di singhiozzo. Le inarcature sono costanti: il verso 6 termina violentemente spezzato, il 7, l'8, il 9 si interrompono, si rompono, per

[3] Dato che si menzioneranno i versi con la loro posizione, abbiamo inserito la numerazione.

[4] Nell'Opera completa di Leopardi a cura di Francesco Flora, i *Canti* si trovano nel primo volume, che comprende anche tutte le composizioni poetiche anteriori o collaterali, e le *Operette morali*. Questo Canto XXXVIII si trova a p. 98.

concludersi nel seguente completando sentenze senza ritorno; per non parlare del verso 14, che termina in sospeso con quell'aggettivo brutale –volgare direi, pensando al linguaggio elevato di Leopardi–, aggettivo che risalta, stride, e per un istante non sappiamo a che sostantivo/concetto si attribuisca. E qui il verso si placa; e l'ultimo verso si presenta unitario, cadenzato con quelle tre prime sillabe in 'i', quasi stridenti, per concludere la composizione con la sentenza che non ammette discussione, nell'unico verso che inizia e termina con la misura dell'endecasillabo.

E vediamo un testo, se possibile ancora piú celebre di questo. Nella *Divina commedia* tutti abbiamo notato e conosciamo quel celebre verso che definisce l'azione della "bufera infernal che mai non resta" nel V canto dell'Inferno a scapito delle anime dei peccatori che piú simpatia ci determinano: "Di qua, di là, di sú, di giú li mena". E tutti abbiamo notato, e ci hanno fatto notare a scuola, che quel verso formato solo da monosillabi meno la parola in rima, ognuno di essi accentuato con forza anche per effetto della virgola che isola ogni indicazione di direzione, forma un endecasillabo con cinque accenti, il massimo numero possibile, e ci rappresenta foneticamente, quasi come una onomatopea, il rumore dell'infernale tormenta.

Cosí come quei versi del Paradiso, che Fubini ci commentò durante le lezioni (e ancora lo ricordo) che con quella serie armoniosa di 'i' ci trasportano in un'atmosfera sottile e argentea, anch'essa come un'onomatopea (mi si permetta il termine) della luce:

> Come nei plenilunii sereni
> Trivia ride tra le ninfe eterne
> che dipingon lo ciel per tutti i seni
>
> (*Par*., XXXIII, 25-28)[5]

Ma la frammentazione ritmica e le musicalità della poesia di Leopardi esaminata ci danno un altro genere di armonia imitativa: quella spirituale, quella concettuale.

Anche in Dante, se seguiamo la lettura, troviamo vari passaggi in cui si rivela questa espressività dovuta ai giochi metrici, che sottolineano sentimenti, emozioni, intenzioni. Ricordiamoci di quando Dante (*Inf*. canto X) si scontra con Farinata in quel dialogo serrato pieno di sfide, come una gara di forza di carattere e di passione politica. Interrompe questo duello (nel momento in cui Dante ha rimbeccato l'avversario in forma che deve parerci definitiva) la timida e quasi strisciante apparizione del padre di Guido Cavalcanti, che si solleva

[5] L'edizione della *Divina commedia* è quella canonica con il commento di Scartazzini riveduto da Vandelli. Questi versi, nel testo di Fubini sulla metrica si citano in vari punti (p. es. pp. 22, 39 e 40), ma mi riferisco al ricordo in classe: di fatto, il libro uscí dopo che avevamo terminato il corso analogo nel 1962.

dalla tomba infuocata solo fino al mento, in contrasto con l'altro "magnanimo" che si ergeva "col petto e con la fronte" (v. 35) "dalla cintola in sú" (v. 33). Sono contrasti voluti e perfettamente calibrati. Ma le parole che Dante dirige al padre del suo amico, gli fanno temere che il figlio, che Guido sia morto. Ed ecco la reazione:

Di subito drizzato gridó: "Come
dicesti? Egli ebbe? Non viv'egli ancora?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?"
(*Inf*. X, vv. 67-69)

Nel primo verso, l'interrogazione si presenta con una inarcatura fortissima, che suona come un ansimo intermedio; ma non è tutto. Si presentano due accenti contigui, una notevole irregolarità metrica, sulla nona e decima sillaba, entrambi sulla vocale 'o'. È il grido del padre angustiato; e dopo le tre domande nel secondo verso, che lo scandiscono armoniosamente ma nettamente, ne succede una quarta che prende tutto il terzo verso, con cinque accenti, e gli ultimi quattro tutti sulla vocale 'o': il grido di dolore che si spegne nella desolazione.

E un effetto analogo ma con un'altra finalità l'abbiamo quando inizia a parlare Ulisse (*Inf*. XXVI) facendo uscire con sforzo la sua voce dall'interno della lingua di fuoco che l'avvolge, che si agita coi movimenti propri della sua lingua:

Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gettò voce di fuori e disse: "Quando...
(*Inf*. XXVI, vv. 85-90)

L'inarcatura fortissima dell'ultimo verso, con quella sola parola d'inizio del lungo discorso, che, isolata –pur avendo un accento notevolmente marcato per essere l'ultimo del verso, e sulla vocale 'a', la piú forte– non ha nessun significato preciso, ci dà con chiarezza lo sforzo che la voce fa per uscire dalle fiamme che avvolgono tutta la persona, quasi come un respiro prima di lanciarsi nella narrazione.

Non si tratta di definire qui –né lo fece Fubini– chi o come riesce a valersi di queste preziosità stilistiche. Il problema nelle sue lezioni non era di decidere chi era poeta o non-poeta; ma la finalità era quella di insegnarci a "leggere" la metrica come fattore espressivo –e descrittivo.

E questo, dell'analisi metrica insegnatami da Fubini è stato il mio percorso accademico quando mi sono iscritta al dottorato di Lettere Spagnole in questa Facoltà. Feci un lavoro nel corso di poesia contemporanea che avevo seguito con Luis Rius, gran maestro e gran poeta, sull'espressività metrica di *Viento del pueblo* di Miguel Hernández. Qualche tempo dopo è stato il mio primo articolo pubblicato, sull'*Anuario de Letras Modernas*;[6] ovviamente con una dedica al Maestro che tanto mi aveva dato e che tanto mi aveva aiutato in un momento difficile della mia vita, spingendomi a concludere i miei studi che avevo interrotto.

In questo studio, sulla collezione di testi scritti da Hernández per essere trasmessi sul campo di battaglia, per essere trasformati in inni di guerra, in queste poesie vibranti di passione di amor patrio, esaminavo il ritmo accentuativo cosí significativo, la posizione delle cesure nella versificazione variatissima, il significato delle inarcature sulla cesura centrale o tra verso e verso, mai casuali, sempre al servizio del significato profondo, la contiguità degli accenti, il numero e la posizione di essi. Come in questi due versi che concludono la lunga ode "Sentado sobre los muertos" in *Viento del pueblo*:[7]

> Varios tragos es la vida (1-3-[5]-7)
> y un solo trago la muerte (4-7)

dove l'accento naturale di 'solo' nell'ultimo verso si diluisce per il senso "servile" dell'aggettivo nella frase facendo cadere il ritmo verso la fine del verso; cosí come nel verso anteriore il martellio può far considerare accentuato 'es', di valore servile. E il cambiamento di posizione dell'accento centrale dell'ottosillabo, dalla terza sillaba regolamentare del primo verso citato, alla quarta del secondo, accentuano il senso della caduta, la caduta irrimediabile della morte.

Per non dimenticare l'effetto analogo in questi versi della "Elegía primera", la composizione che apre *Viento del pueblo*, dedicata alla morte di Federico García Lorca a mano dei franchisti, che provocò, si può dire, un profondo trauma universale.[8] L'elegia si compone di 114 versi suddivisi in 23 strofe di lunghezza variabile, con prevalenza di endecasillabi, e una frase intermedia chiaramente in prosa, non scomponibile metricamente: "Pero el silencio puede

[6] "Algunas observaciones métricas sobre los poemas de *Viento del pueblo* de Miguel Hernández", *Anuario de Letras Modernas*, 2, 1986, pp. 87-102.

[7] Questa raccolta di poesie chiaramente impegnate con la guerra, venne condannata alla distruzione dopo la vittoria dei franchisti. Se ne salvarono alcuni esemplari in mano di amici. Ora il testo si trova nella *Obra completa* di Miguel Hernández a cura di Agusstín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, alle pp. 545-615. La citazione è alla p. 557.

[8] Si dice che Francisco Franco non volle che Hernández fosse condannato a morte ma solo condannato al carcere, con la frase "Poetitas muertos me bastó uno", alludendo alle conseguenze di discredito che gli aveva causato la morte di García Lorca.

más que tanto instrumento" (v. 101). Solo segnaliamo questi due versi, che presentano un effetto simile a quello che abbiamo commentato in Dante:

Federico García
hasta ayer se llamó: polvo se llama.
(vv. 32-34)[9]

Il nome del gran poeta sacrificato atrocemente occupa un solo verso (un settenario perfetto), si presenta con tutto il rilievo: e il verso seguente che ne annuncia la morte presenta nel punto de la cesura due accenti contigui (6-7) sulla vocale 'o'. Le due parole che presentano questa accentuazione sono separate dai due punti, che mettono in rilievo la forza di entrambi gli accenti. Cosí l'immagine tremenda con cui si definisce la morte (perdita del nome, riduzione a polvere) assume tutta la sua forza.

Pochi anni dopo, partecipai al primo Congresso internazionale su Miguel Hernández, nel cinquantenario della morte, presentando una panoramica delle sue forme metriche e dell'uso sapiente che ne sapeva dare. Ma mancava un elemento: sapere come il giovane poeta (morto in carcere a 32 anni) era riuscito ad avere questa straordinaria maestria. E la risposta venne durante quel congresso con la presentazione della sua prima opera veramente completa: che comprendeva anche 100 poesie scritte in epoca adolescente, e dal poeta successivamente rinnegate. In queste la sperimentazione metrica era straordinaria e chiaramente volontaria: pochissime le forme ripetute, e solo due mancanti: l'ottava reale e, meno un caso, il sonetto endecasillabo: che sarebbero stati i metri unitari dei suoi due primi libri di fama: *Perito en lunas* e *El rayo que no cesa*, collezione poetica che mi sono permessa di analizzare nel Congresso da noi celebrato nel sesto centenario di Petrarca, come l'ultimo Canzoniere petrarchista, in una sessione specificamente dedicata al petrarchismo moderno.[10] Questo *corpus* giovanile, sconosciuto praticamente fino alla pubblicazione del 1992,[11] è stato il tema dei miei due lavori di *maestría* e dottorato.

Nel 2010, nel secondo congresso hernandiano ad Alicante, sono stata invitata per una conferenza magistrale, dove ho parlato dell'espressività metrica di Hernández nelle sue opere teatrali in verso. Tutti questi lavori li ho dedicati sempre a Mario Fubini.

Ma per abbordare la metrica nel teatro, nella conferenza adducevo alcuni esempi delle opere di poesia, tra i quali mi intrattenevo sull'effetto fonetico

[9] Nel testo citato, p. 552.

[10] "Miguel Hernández: *El rayo que no cesa*, último cancionero petrarquista", en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, pp. 449-459.

[11] Si compone delle poesie scritte a mano in un quadernetto, e di quelle pubblicate qua e là durante anni in giornali provinciali di seconda linea, raccolte dagli studiosi con intuizione e pazienza. Se ne sono trovate 100, e un'altra è apparsa tempo dopo la pubblicazione dell'opera completa del poeta.

specificamente di una poesia di *Cancionero y Romancero de ausencias*, l'ultimo libro di poesie scritto in gran parte durante la permanenza in prigione del poeta, prima della morte:

Menos tu vientre
todo es confuso.
Menos tu vientre
todo es futuro
fugaz, pasado,
baldío, turbio.
Menos tu vientre
todo es oculto.
Menos tu vientre,
todo inseguro,
todo postrero,
polvo sin mundo.
Menos tu vientre
todo es oscuro
Menos tu vientre
claro y profundo.[12]

In questa desolata poesia, dove il poeta manifesta il desiderio, nell'oscurità della prigione in cui è rinchiuso senza speranza per la sua partecipazione, ideologica e attiva, alle azioni della Repubblica durante la guerra di Spagna, della vicinanza della donna amata, la madre di suo figlio; in questa poesia (e non dimentichiamo che Hernández è stato uno dei pochi poeti d'amore che hanno cantato l'amore coniugale), la ripetizione ossessiva di quella menzione del 'vientre' dell'amata, che comprende l'impulso amoroso cosí come la serenità della vita familiare, si accompagna, con la stessa ritmicità nei versi alterni, con la rima –in assonanza– piú oscura, che si modula sulla 'u' accentuata e la 'o' conclusiva. La mancanza di luce e di speranza si manifestano cosí nella forma piú immediata e percettibile.

Per concludere, ricordo solo due dei versi piú famosi di Miguel Hernández, con cui inizia una delle sue ultime poesie, anzi, considerata tradizionalmente l'ultima, "Eterna sombra":[13]

[12] Nell'*Obra completa* menzionata, *Cancionero y Romancero de ausencias* si trova alle pp. 685-750. La poesia citata ha il n. 63, alla p. 718.

[13] La poesia fa parte della serie "Otros poemas del ciclo", riferendosi al *Cancionero y Romancero de ausencias*, probabilmente per esser stata conosciuta come una poesia, fra altre, non inclusa nel progetto di pubblicazione, che vide anche l'esclusione volontaria di varie poesie, oggi pubblicate in un gruppo di "Poemas tachados en el *Cancionero de ausencias*". Ma questa fama di essere stata l'ultima composizione di Hernández, già malato di morte nell'infermeria del carcere, gli hernandiani non la mettono in discussione. La poesia si trova alle pp. 758-759 dell'opera completa citata. Si compone di 9 strofe di 4 versi endecasillabi rimati ABAB.

Yo, que creí que la luz era mía (1-4-7-9)
precipitado en la sombra me veo. (4-7-9)
(vv. 1-2)

Il primo verso ha quattro accenti, ed è notabile che il secondo e il quarto cadano sulla vocale 'i', con evidente parallelismo. Tutta la poesia si compone di endecasillabi con accento di settima (quelli che in spagnolo si definiscono "de gaita gallega", e non si usano alternandoli con quelli canonici, ma solo in composizioni complete); ma il secondo presenta una "caduta" per l'assenza del primo accento, e non solo: perché l'accento di quarta è quello di una sola, lunga parola di cinque sillabe, che precisamente esprime il concetto di caduta irrimediabile, di precipizio. Il contrasto tra luce e ombra, tra vita e morte, tra speranze e disperazione, diventa cosí evidente.

Fubini ci ha insegnato a leggere e "sentire" la poesia anche attraverso la sua essenza musicale, allacciandola sempre al significato profondo, senza scinderla mai, come semplice elemento tecnico, dalla misura emotiva, intellettuale, sensibile di ciò che la poesia vuole trasmetterci. Il suo insegnamento l'ho applicato in tutta la mia traiettoria di studiosa e di insegnante.

Serva questo breve lavoro come un omaggio e un ricordo.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana. Milano, Hoepli, 1949.

FUBINI, Mario, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*. I. *Dal Duecento a Petrarca*. Milano, Feltrinelli, 1962.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*. I. *Poesía*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal, Josecarlos Rovira y Carmen Alemany. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le opere*. I. *Le poesie e le prose*, a cura di Francesco Flora. Milano, Mondadori, 1958.

Caproni: il poeta e le rovine[1]

Égide Guareschi
Universidade Federal de Santa Catarina
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Ma d'ogni cosa resta un poco.
Del ponte bombardato,
delle due foglie d'erba,
del pacchetto
–vuoto– di sigarette, è rimasto un poco.

Che di ogni cosa resta un poco.
È rimasto un po' del tuo mento
nel mento di tua figlia.

Del tuo ruvido silenzio
un poco è rimasto, un poco
sui muri infastiditi,
nelle foglie, mute, che salgono.

È rimasto un po' di tutto
nel piattino di porcellana,
drago rotto, fiore bianco,
di rughe sulla tua fronte,
ritratto.[2]

La poetica di Giorgio Caproni è rimasta per un certo periodo sommersa perché è entrato con qualche ritardo nelle antologie dei lirici italiani, come ha notato, in un primo momento, il critico Pier Vincenzo Mengaldo.[3] Tuttavia, dopo la forte risonanza avuta dal libro *Il muro della terra*, Mengaldo ha visto in Caproni un esponente della lirica italiana,[4] e oggi è effettivamente riconosciuto come uno dei maggiori poeti del Novecento italiano,[5] tanto che uno dei critici

[1] Traduzione di Kamila Terezinha Trainotti e Gesualdo Maffia, revisione di Gesualdo Maffia.

[2] Carlos Drummond de Andrade, "Residuo", *Sentimento del mondo. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi*, p. 65.

[3] Pier Vincenzo Mengaldo, "Per la poesia di Giorgio Caproni", in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, p. XI.

[4] Luigi Surdich, *Giorgio Caproni: un ritratto*, p. 18.

[5] *Cf*. Prisca Augustoni, "A solidão sem Deus nos versos de Giorgio Caproni", in Patricia Peterle, *Literatura Italiana no Brasil e literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*, pp. 15-28. Secondo questa studiosa, il lavoro di Caproni in Italia, negli ultimi decenni, è stato fondamentale e rappresenta una poetica interrogante, erosiva e di denuncia delle certezze, una poesia

contemporanei della sua poesia, Enrico Testa, l'ha eletto, insieme a Sereni, come punto di partenza per comporre la sua antologia pubblicata da Einaudi nel 2005, intitolata *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Questa antologia è basata su una penetrante interpretazione storico-critica ed è un volume importante per gli studiosi di storia della letteratura italiana.

Testa motiva la sua scelta sostenendo che la vera rottura nella lirica italiana del Novecento avviene proprio negli anni Sessanta, con Vittorio Sereni e Caproni, e specificamente nel 1965, quando Sereni pubblica *Gli strumenti umani* e Caproni il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. A partire da questo momento, le cose non saranno piú le stesse. Pur essendoci alcune questioni di carattere personale ancora attuali, per il critico gli elementi di spicco in quel momento sono questi:

> L'ingresso e la stabilizzazione di un linguaggio fortemente parlato; la perdita di centralità del soggetto poetante; il rapporto con le grandi questioni del pensiero, e in particolare con il nichilismo nelle sue varie espressioni; la presenza di motivi e strutture antropologiche: scomparsi che ritornano, visioni arcaiche dell'essere, animismo della natura, oggetti e realtà che guardano e interrogano.[6]

La sensibilità caproniana inserisce molti di questi elementi nella struttura della sua poesia, oltre la "trascrizione mimetica del reale",[7] oppure del sogno, attraverso una varietà di indizi che si polverizzano in tutta la sua opera. Sono le sue rovine che portano tracce sia del tempo, della sua infanzia, del rapporto con la madre, delle città dove ha vissuto, del mare, che della morte e della storia, degli anni della guerra, in cui fu un combattente partigiano.

In relazione a quest'ultimo elemento, è inevitabile che lo scenario della grande tragedia storica e umana vibri, in primo piano, nelle manifestazioni artistiche dell'epoca: anche con Caproni è stato cosí, gli effetti della violenza sono presenti nella sua opera. Come sostiene Luigi Surdich, "il poeta ha saputo transustanziare nei suoi versi"[8] le sottigliezze dei giorni terreni, decantate dall'anima. Alcuni dei suoi poemi sono stati scritti proprio durante l'ultimo periodo della Seconda Guerra, come la raccolta *Il passaggio d'Enea*, pubblicata nel 1956.

Tra le prime poesie di questa raccolta ci sono gli undici sonetti de *I lamenti*, che fanno parte della sezione *Gli anni tedeschi* e sono stati scritti nel 1944, durante la guerra. In essi non è visibile solo la degradazione della guerra, ma si sentono anche lamenti malinconici che reclamano luttuosamente contro

che si preoccupa di cose radicali riguardo alla natura della vita, come la solitudine e l'assenza di Dio.

6 Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, quarta di copertina.

7 *Ibid*., p. 19.

8 Antonio Tabucchi, "Presentazione" a Luigi Surdich, *op. cit*., p. 5.

morte e terrore. È inoltre interessante osservare che tutte le poesie de *I lamenti* presentano una struttura formale piú compatta,[9] chiusa, una specie di sonetto "monoblocco", come se le parole siano imprigionate in questo spazio. Cosa che si può notare nel sonetto III:

Io come sono solo sulla terra
coi miei errori, i miei figli, l'infinito
caos dei nomi ormai vacui e la guerra
penetrata nell'ossa!... Tu che hai udito
un tempo il mio tranquillo passo nella
sera degli Archi a Livorno, a che invito
cedi – perché tu o padre mio la terra
abbandoni appoggiando allo sfinito
mio cuore l'occhio bianco?... Ah padre, padre
quale sabbia coperse quelle strade
in cui insieme fidammo! Ove la mano
tua s'allentò, per l'eterno ora cade
come un sasso tuo figlio – ora è un umano
piombo che il petto non sostiene piú.[10]

Nelle sue *Stanze*, "spesso cupe e spettrali, dei funebri anni della guerra: un poeta straziato che fissa in poesia gli anni delle carneficine e dell'orrore",[11] si percepisce come Caproni affronti le rovine della guerra come se esse fossero piccole poesie narrative. Questo aspetto risulta piú evidente man mano che ci si addentra nell'opera, specialmente nella lunga poesia che chiude la raccolta *Il passaggio d'Enea*, intitolata "Litania":

Genova mia città intera.
        Geranio. Polveriera.
Genova di ferro e aria,
        mia lavagna, arenaria.

Genova città pulita.
        Brezza e luce in salita.
Genova verticale,
        vertigine, aria, scale.

Genova nera e bianca.
        Cacumine. Distanza.

[9] Cfr. Patricia Peterle, "Vozes e murmúrios: dissimulações em Giorgio Caproni", *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*, pp. 51-67. In questo saggio l'autrice analizza sonetti e versi caproniani, il tema della guerra partigiana e il lavoro sulla parola: parole sfilacciate, parole come spazi aperti, per immersioni in cerca di significati, o dai significati sostanzialmente inafferrabili.

[10] P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 117.

[11] A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 5.

Genova dove non vivo,
mio nome, sostantivo.

Genova mio rimario.
Puerizia. Sillabario.
Genova mia tradita,
rimorso di tutta la vita.

Genova in comitiva.
Giubilo. Anima viva.
Genova di solitudine,
straducole, ebrietudine.[12]

Alcuni considerano la sezione delle *Stanze della funicolare* una delle piú belle di Giorgio Caproni, e uno dei testi capitali del dopoguerra, dove un semplice viaggio nella città diviene un bel volo sulle cose.[13] Pubblicato nel '52, prima di entrare nel volume *Il passaggio d'Enea* nel '56, rappresenta un momento di dramma personale e di incertezze, in cui i sentimenti del vuoto e del nulla diventano costanti e sorgono come percezioni ricorrenti nella modernità, caratterizzata dalle tensioni dell'inizio del secolo e dal capitalismo in crescita.

In questo senso, osserviamo che ci sono momenti nell'opera del poeta Giorgio Caproni, in particolare nella sua ultima fase, in cui si esprime l'idea del nulla. Secondo Enrico Testa: "Anche Caproni (1912-1990), come Sereni, preferisce ad una pronuncia oracolare, fondata su un valore assoluto di verità, una parola che invece comunica, ricerca e interroga la costitutiva contraddittorietà dell'esistere con il suo doppio statuto di concretezza e irrealtà, di esperienza del mondo e coscienza del nulla".[14]

È importante osservare che la produzione poetica di Caproni attraversa diversi movimenti che oscillano tra varie fasi di maturazione, varie tematiche e stili di scrittura, privilegiando sia un'espressione piú ampia della lingua, sia l'uso di parole ridotto al minimo. Come se il poeta avesse differenti maschere, differenti versioni dell'"io", come ritengono alcuni critici, cercando di nascondersi ma, allo stesso tempo, provando ad esprimersi.

Guido Mazzoni, per esempio, parla di Caproni come uno dei poeti del Novecento europeo che nelle proprie prosopopee usa "una specie di maschera – un personaggio che assomiglia al poeta, ma che non coincide esattamente

[12] E. Testa, *op. cit.*, p. 172.

[13] Cfr. Patricia Peterle. "Tangenciando 'ruinosamente' Caproni", *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento Italiano*, pp. 55-72. A partire da una lettura del *Passaggio* di Caproni, nel saggio si riflette criticamente sul termine 'rovina', riferibile alle tracce, ai frammenti, ai residui di quello che era e già non è piú, ad una assenza presente e sul tema del monumento di Enea.

[14] *Ibid.*, p. 19.

con lui, perché ne accentua, deforma o isola alcuni tratti caratteriali [...]”.[15] Ossia, in alcuni momenti, sembra che Caproni dia la voce ai personaggi in modo che parlino in suo nome. Sono elementi autobiografici residuali che si mischiano con le rovine sociali e universali. Come succede con la madre-fidanzata attraverso il testimone poetico, o ancora lui agisce come una specie di *flaneur*, che cammina dappertutto e parla di tutto, però in modo generale, come se non volesse avere un contatto diretto con i sentimenti.

Possiamo ritenere che tutto questo porti alla “perdita di centralità del soggetto poetante”, come ha detto Testa, fenomeno proprio dell’avvento della modernità, all’inizio del XX secolo. Mengaldo ha commentato questa perdita di centralità, in un unico io, della poesia caproniana, sostenendo che

> Caproni è poeta sufficientemente longevo, nella grandezza, per non essere uno ma molti Caproni. Il viaggio, il congedo, l’esilio e simili, suoi temi dominanti, sono anche metafora di un io che sempre attraversa un sè che sempre muta e perciò non è mai afferrabile: l’io di Caproni, in verità, o è talmente presente da non esserci, o propriamente non c’è.[16]

Possiamo vedere che le sue poesie sono metafore individuali, di un io attraversato dai costanti cambiamenti intrinseci dell’essere umano e del poeta in particolare. Come se, con la sua scrittura, Caproni facesse una traversata esistenziale, tra le cose del mondo reale e del soprannaturale, come Dante Alighieri nel suo viaggio epico.

Però il viaggio caproniano non è solo interno: lui vive veramente uno spostamento geografico, perché ha la necessità di mantenersi in movimento, come il suo personaggio Enea, che dopo la guerra di Troia va alla ricerca di nuove terre. In questo senso, i suoi “io” lirici rappresentano mimeticamente non solo i suoi conflitti personali, ma anche quelli di tutta la generazione che ha vissuto in questo periodo di grandi cambiamenti: si potrebbe dire che Caproni è un poeta universale, perché è riuscito a esprimere le angosce che sono state, sono e saranno motivo di interrogazione sul senso della vita, in tutti i tempi.

Caproni dimostra, in vari momenti, di avere coscienza della pluralità dei soggetti dei suoi poemi, come attesta l’informazione che il poeta fornisce sulla scrittura della poesia “Oh cari” (1982): “La poesia inedita ‘Oh cari’, scritta in un momento in cui l’autore pensava a tutti i diversi io che è stato nel corso della sua esistenza e alla loro aggressione, viene posta per ultima come chiusura e, al tempo stesso, come auspicio di continuità di lavoro”.[17] Qui Caproni manda una specie di sfida al lettore, come mezzo per includerlo nel suo poema, e cosí farlo diventare analista di se stesso, attraverso la lettura delle sue poesie. Per altro verso, questo è

[15] Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 192.
[16] P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. XII.
[17] L. Surdich, *op. cit.*, p. 10.

anche l'atteggiamento di un "io" che agisce come personaggio, per poter vedere da angoli differenti le rovine che legano il passato e il futuro dei suoi "io".

L'opera di Caproni può essere divisa in tre diverse fasi: la prima ha un ruolo strutturale molto importante, perché l'uso di forme brevi, dell'*enjambement* e delle rime, traccia le basi per gli altri periodi della sua produzione poetica. I temi di questo periodo sono la vita quotidiana, le città e i dolori della guerra. Le raccolte che costituiscono questa fase sono *Il passaggio d'Enea* (1956), *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Finzioni* (1941), *Cronistoria* (1943) e le *Stanze della funicolare* (1952) –che, in un primo momento, non faceva parte del libro *Il passaggio d'Enea*. Il secondo periodo dell'opera di Caproni corrisponde alle poesie con tematiche legate alla memoria del poeta, a Livorno e alla figura della madre. Fanno parte di questo periodo i libri *Il seme del piangere* (1959) e *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965). Le parole utilizzate hanno un tono semplice e le rime seguono un ritmo tradizionale:

> Per lei voglio rime chiare,
> usuali: in -are.
> Rime magari vietate,
> ma aperte, ventilate.
> Rime coi suoni fini
> (di mare) dei suoi orecchini.
> O che abbiano, coralline,
> le tinte delle sue collanine.
> Rime che a distanza
> (Annina era cosí schietta)
> conservino l'eleganza
> povera, ma altrettanto netta.
> Rime che non siano labili,
> anche se orecchiabili.
> Rime non crepuscolari,
> ma verdi, elementari.[18]

La terza fase della poesia caproniana è formata dalle raccolte *Il muro della terra* (1975), *Il franco cacciatore* (1982) e *Il conte di Kevenhüller* (1986). Qui l'io lirico è solitario come un deserto e un po' malinconico, senza speranze, perché percepisce che Dio non esiste. La poesia è ridotta a pochi versi, il che riflette l'idea del nulla, del fine, come nella poesia "Benevola congettura":

> Non mi ha risposto.
> Gli ho scritto tante volte.
> Non mi ha mai risposto.
> Io credo che sia morto. Non penso
> che si tenga nascosto.[19]

[18] G. Caproni,"Per lei", *op. cit*., p. 201.
[19] G. Caproni, "Inserto", *ibid*., p. 409.

Secondo Surdich in questo periodo si manifesta, "il Caproni della maturità: il senso della solitudine, ancora i morti, i grandi temi religiosi di un laico che si interroga, l'inquietante rovello sui limiti della ragione, sulla impossibilità conoscitiva di fronte alla fenomenologia del reale (*Il muro della terra*). E, infine, la geometria del vuoto, le conturbanti epifanie, la religiosità 'in negativo' [...]".[20] Riguardo alla questione strutturale, la riduzione dei versi e l'uso dell'*enjambement*, Agamben considera che

> nella fase tardiva di Caproni, però, questa tendenza arriva ai limiti dell'inverosimile: lí, l'*enjambement* divora il verso, che si riduce soltanto a quegli elementi che permettono di certificare la sua presenza – dunque, al suo nucleo specifico differenziale, ammettendo che l'*enjambement* individualizza, nel senso riferito, il tratto distintivo del discorso poetico.[21]

L'opera poetica di Caproni è un crocevia, dove convergono rovine oscillanti: tra la tradizione e l'avanguardia, tra il pulsare e la calma, la vita e la morte. Il suo anti intellettualismo, le sue parole semplici mostrano che la poesia può essere uno strumento di azione e conoscenza, il che lo ha fatto riconoscere come poeta, ancora in vita, sia in Italia che all'estero. Per concludere, possiamo dire che la poesia fa parlare ogni cosa e può trovarsi dove non esiste effettivamente, come ha dimostrato Caproni. In questo senso, possiamo citare le parole di Octavio Paz, secondo il quale

> La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. […] Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. […] Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito.[22]

Con la sua opera, Caproni, insieme ad altri autori quali Saba, Penna e altri, che "lançam uma luz distinta sobre o sentido da 'modernização' poética italiana", può mostrare, ancora secondo Alfonso Berardinelli, la "província" che alberga in buona parte del mondo e delle persone, in un senso universale.[23] La poesia caproniana è una poesia del distacco, del senso di non appartenenza e di morte, come espressione del ciclo e del senso della vita.

[20] A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 5.
[21] Giorgio Agamben, *Ideia de prosa*, pp. 29-30.
[22] Octavio Paz, E*l arco y la lira*, p. 13.
[23] Alfonso Berardinelli, *Da poesia à prosa*, p. 90.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *Ideia de prosa*, trad. João Barrento. Lisboa, Cotovia, 1999.

AUGUSTONI, Prisca, "A solidão sem Deus nos versos de Giorgio Caproni", in Patricia PETERLE (ed.), *Literatura Italiana no Brasil e literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão, Copiart, 2011, pp. 15-28.

BERARDINELLI, Alfonso, *Da poesia à prosa*, trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*. Milano, Mondadori, 1998.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, "Residuo", *Sentimento del mondo. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi*. Torino, Einaudi, 1987.

MAZZONI, Guido, *Sulla poesia moderna*. Bologna, Il Mulino, 2005.

MENGALDO, Pier Vincenzo, "Per la poesia di Giorgio Caproni", in Giorgio CAPRONI, *L'opera in versi*. Milano, Mondadori, 1998, pp. XI-XXXIV.

PAZ, Octavio *El arco y la lira*. México, FCE, 2006.

PETERLE, Patricia, "Vozes e murmúrios: dissimulações em Giorgio Caproni", *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015, pp. 51-67.

PETERLE, Patricia, "Tangenciando 'ruinosamente' Caproni", in Patricia PETERLE e Silvana DE GASPARI (ed.), *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento Italiano*, pp. 55-72.

SURDICH, Luigi, *Giorgio Caproni: un ritratto*. Genova, Costa & Nolan, 1990.

TABUCCHI, Antonio, "Presentazione", a Luigi SURDICH, *Giorgio Caproni: un ritratto*. Genova, Costa & Nolan, 1990.

TESTA, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino, Einaudi, 2005.

Giorgio Manganelli e la letteratura che non c'è

Andrea Santurbano
Universidade Federal de Santa Catarina

La didattica tradizionale ci ha orientato verso un uso casto e contegnoso delle parole: niente allitterazioni, niente ripetizioni, niente rime interne. Si è cercato, insomma, di persuaderci che le parole hanno un significato e non un suono, o, se hanno un suono, è un suono immorale. Personalmente, credo che le parole siano certamente un suono, ma non sono sicuro che abbiano un significato.[1]

Cosí Giorgio Manganelli (1922-1990) rispondeva a Giulio Nascimbeni in un'intervista pubblicata sul *Corriere della Sera* il 22 novembre 1983. Sette anni prima della sua scomparsa e ventisei anni dopo la pubblicazione dell'ormai sua celebre raccolta di saggi, riunita sotto il titolo di *La letteratura come menzogna* (1967). Vale a dire, la coerenza non fa certo difetto al nostro, considerazione corroborata anche da altre dichiarazioni coeve alla precedente, come quella rilasciata a Stefano Giovanardi: "In fondo è fin dai tempi della *Letteratura come menzogna* che cerco di lavorare nella prospettiva di un linguaggio inteso come totalità assoluta, da nient'altro attraversabile se non dal linguaggio stesso";[2] o come quella rilasciata a Carlo Rafele:

> In quel momento mi premeva (come mi preme sempre) porre la letteratura in una posizione anti-umanistica. Noi siamo stati per molti anni, direi per una generazione, perseguitati da una lettura umanistica della letteratura che era fondamentalmente una letteratura affettiva, patetica, pedagogica e didascalica. Mi interessava e mi interessa ritrovare la totalità del momento linguistico [...]. Il testo letterario non vuole né esprimere, né comunicare; vuole essere.[3]

Da queste dichiarazioni a cavallo tra gli anni '70 e '80 occorre fare un passo indietro e risalire alla temperie culturale dei primi anni '60, ed in particolare al periodo ruggente del Gruppo 63, non certo per ripercorrerne tutte le discussioni o per estrarne una qualche teoria del romanzo, quanto piuttosto per recuperare alcuni punti fondamentali che reggono la concezione critica

[1] Giulio Nascimbeni, "L'aggettivo non morirà", intervista a Giorgio Manganelli, in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale*, p. 133.

[2] Stefano Giovanardi, "Cento brevi romanzi fiume", intervista a Giorgio Manganelli, *ibid.*, p. 48.

[3] Rafele Carlo, "Conversazione con Giorgio Manganelli", *ibid.*, p. 52.

(a cui certo è legata anche quella di autore) di Manganelli, segnalandone al contempo la convergenza con importanti *maître à penser* del pensiero post-strutturalista. Abuserò in tal senso di citazioni dello scrittore, nel tentativo di tessere un mosaico discorsivo che ne rispetti, ancorché la portata teorizzante, la stessa armatura semantica e fonica, aspetti mai trascurati sia che si tratti di testi piú propriamente creativi sia che si tratti di interventi saggistici.

E dunque, in occasione della storica, seconda riunione a Palermo del Gruppo 63 (nel settembre 1965) si parla di romanzo, cioè proprio del genere sottoposto a una critica radicale.[4] Le relazioni introduttive di Barilli, Guglielmi, ecc. cercavano di identificare un baricentro, talvolta anche prescrittivo e tassonomico, per tendenze e sensibilità ovviamente non totalmente omogenee. Mentre Giorgio Manganelli piazza da subito il suo colpo da battitore libero:

> io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere –inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili– e talora un sentimento piú prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanta irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie.[5]

Renato Barilli, da posizioni certo piú ortodosse, incentra la sua disamina sul romanzo sul rapporto decisivo tra scrittura e rappresentazione: un osservatore imparziale, secondo lui, caratterizzerebbe una sorta di realismo naturalista, e dunque il mondo preso nella sua superficie insipiente; il romanzo moderno, invece, dovrebbe contemplare una frattura, una capacità dell'io di non-aderenza, di conflittualità con la materia vissuta. Barilli parametra insomma la sua critica a partire dal superamento della "barriera del naturalismo". Dove collocare, dunque, Manganelli e quella sua tipica disgregazione dell'io, quel parlante neutro, per riprendere un concetto caro a Blanchot, nascosto sotto la scorza di una prima persona inconsistente e metamorfica? Secondo Barilli, in qualche modo, l'autore/narratore deve mettersi in gioco, aderire (non falsamente, non convenzionalmente) col personaggio alla prima persona; deve assumere su di sé la problematicità del personaggio. Però in questo processo, in questa proposta di superamento del naturalismo, Barilli allerta circa una deriva opposta, quella dell'"iperletterario", accostando Manganelli a Beckett; nel riferirsi sempre agli anni della sperimentazione della neoavanguardia, scrive:

> allora, non ci fu un manifesto ispirarsi alla soluzione ugualmente estrema [rispetto a quella di un Robbe-Grillet o a quella piú moderata di un Claude Simon], ma questa volta nel senso di un cupo nichilismo, presentata da Beckett [...]. Si sentiva che in qualche modo con lui si rientrava, attraverso

[4] Si veda la recente riproposizione di *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi,* a cura di Nanni Balestrini e Andrea Cortellessa.

[5] G. Manganelli, *L'impero romanzesco*, p. IX.

la legge della coincidenza degli opposti, nel continente di una letterarietà dichiarata, uscendo da quel clima di normalità-medietà, di una presenza umana comune e democratica, che invece costituiva il bisogno istintivo avvertito da tutti. In un certo senso, per trovare anche presso di noi qualche eco dello stile beckettiano si dovranno attendere le ricerche iperletterarie di Manganelli.[6]

Barilli esprime cosí delle riserve concettuali sull'opera di Manganelli, interpretando un dubbio certamente comune a molti:

prive di quelle provvide frizioni col "basso", con la rugosità provocante del reale, delle cose mondane, le elucubrazioni falso-arcaizzanti di Manganelli, non divengono talvolta pesanti, pedantesche? Questo il dubbio nutrito, fin da allora, da un osservatore come lo scrivente che non fu certo allora tra i sostenitori dell'autore di *Hilarotragoedia*, e che anche in seguito non sarebbe stato persuaso e convertito dalle prove successive [...]. Fino a che punto Manganelli sa tenere le distanze da quelle sue assunzioni cruschevoli, neobarocche, talvolta professorali, o invece ne è affascinato, preso suo malgrado, come da una sorta di tentazione istintiva che non riesce a dominare, a tenere nel giusto binario? L'universo manganelliano non solo è "chiuso", come si voleva per lucida scelta di poetica, ma rischia talora di apparire soffocante, asfittico.[7]

Ma il punto vero, come dimostrano i tanti incontri/interviste con Manganelli, con l'autore già affermato, è la diffidenza, l'incredulità sempre riservategli in merito alla sua concezione, che vede la scrittura svincolata da compromessi etico-referenziali, siano essi di ordine simbolico che mimetico. In altre parole, pare un controsenso, una bestemmia che la letteratura non poggi su un significato, non sottenda qualcosa, pena la gratuità del *non-sense*. Come se il linguaggio non fosse di per sé un elemento autonomo: "Terribili uomini per i quali le parole non son parole, ma fatti", dice il grande prosatore secentista Daniello Bartoli, ripreso da Luciano Anceschi in *Barocco e Novecento* (1960). Eppure, anche Barthes negli anni di *La letteratura come menzogna* stava abbandonando le sponde dello strutturalismo proprio perché vi scorgeva solo un'ulteriore scienza che mirava ad assoggettare il linguaggio a fini strumentali, senza porne in discussione le fondamenta ontologiche. Difatti, ancora nel 1975, scrive il semiologo francese:

il linguaggio non può essere considerato un semplice strumento, utilitario o decorativo, del pensiero. L'uomo non preesiste al linguaggio, né filogeneticamente né ontogeneticamente. Non è possibile raggiungere uno stato in cui l'uomo sia separato dal linguaggio, che egli elaborerebbe per "esprimere"

[6] Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, p. 113.

[7] *Ibid.*, p. 238.

quanto avviene in lui: è il linguaggio a informare la definizione dell'uomo, e non il contrario.[8]

Su questo piano il dialogo con il Foucault de *Le parole e le cose* e con il Blanchot dello *Spazio letterario* è serrato, per risalire fino al Wittgenstein del *Tractatus*, quando questi indica l'impossibilità del linguaggio di poter essere pensato tramite sé stesso, dal momento che sarebbe invece da considerare non uno strumento di nominazione e designazione, bensí una struttura simile a quella musicale. E se per Wittgenstein il linguaggio smette di avere un senso quando pretende di dire sé stesso, per Manganelli –non negando questo presupposto, ma accettandone le conseguenze– il linguaggio può appunto dire sé stesso smettendo di avere un senso. O addirittura può esimersi dal concretizzarsi nel classico "nero su bianco". Come ci ha ricordato non piú tardi di qualche anno fa, con penetrante ironia, Enrique Vila-Matas, il *bartlebysmo*, cioè il rifiuto di scrivere o la mancata scrittura, sarebbe un infinito, ancorché inesplorabile, campo d'indagine. Manganelli, infatti, a proposito di riga bianca, in un articolo apparso nel 1975, trattava del non-scritto in questi termini: "È una riga che pone molti ed ardui problemi di teoria della pubblicazione, e mi piacerebbe che da essa, da quella riga misteriosa e innocua, prendesse l'avvio una Retorica della Pubblicazione, o una Teoria del non-scrivere, o Princípi finali della letteratura inesistente".[9]

La letteratura che non c'è, dunque, o letteratura che non esiste nei termini piú tradizionali, ossia a servizio di una narrazione di fatti, preferibilmente consequenziali e interpretabili. Il Manganelli critico insiste spesso su una differenza tra romanzo e racconto – e qui si potrebbe citare quel "Canto delle sirene", posto all'inizio de *Il libro a venire*,[10] in cui Maurice Blanchot distingueva la narrativa come momento imprevedibile, impossibile a definirsi a priori, in cui il farsi della narrazione si compie in modo assoluto, mentre nel romanzo tutto viene visto secondo l'accomodante logica di una finzione da essere raccontata. Per Manganelli il romanzo sarebbe "monoteista", nel senso di organizzazione normativa delle possibilità narrative tendenti verso una soluzione in qualche modo compatta, mentre il racconto è considerato "polimorfo", proteiforme si potrebbe dire, e quindi piú libero e autonomo. Partendo da queste considerazioni, ormai mature, apparse su *Nuovi Argomenti* nel 1986, si può benissimo far chiarezza su come la prosa di Manganelli non si configuri mai come romanzo e sí come racconto. Gli stessi finali inconclusi, le trame sfilacciate dei suoi libri, segnano l'apertura e la virtualità di tante, possibili, infinite diramazioni narrative. Questo sta anche a significare la frantumazione di punti di vista monolitici, nonché il relativismo spinto all'estremo dell'impossibilità

[8] Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, trad. Bruno Belotto, p. 14.

[9] G. Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, p. 28.

[10] Si veda Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, trad. G. Ceronetti e G. Neri.

di un rapporto pacifico e lineare con la realtà e con la storia. Siamo vicini, se si vuole, anche alle sperimentazioni calviniane di *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* e, ancor prima, de *Il castello dei destini incrociati*. Di nuovo, secondo una linea benjaminiana (pur se qui la contrapposizione non è con un'oralità perduta, bensí con la virtualità della finzione), il romanzo avrebbe soppiantato con la sua tirannia il dedalo delle possibilità narrative sul modello de *Le mille e una notte*, il *Decameron* o l'*Orlando furioso*:

> Il romanzo mi pare intrapresa monoteistica. Per quanto stravagante, difficilmente potrà sottrarsi –a mio avviso, mai– da una devozione ad un qualche Altissimo solitario e vertiginoso. Donde la vocazione ad una norma, che non è una regola. Nulla è piú sregolato del romanzo nel senso che non ha regole di confezione generalmente valide; ma, insieme, nulla è piú dominato dal complesso della norma. Il romanzo può sposare solo sé stesso, ma il matrimonio è monogamico, come si addice ad un monoteista. Ma v'è di piú. Il romanzo è l'Erode dei racconti. Può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti.[11]

Come detto all'inizio, tuttavia, lo scopo di questo intervento non è tracciare una nuova, o vecchia, teoria del romanzo, quanto quello di riflettere a fondo sulle prospettive diverse da cui Manganelli osserva il fatto letterario. In un articolo di risposta a Primo Levi, che lo aveva accusato di scrivere oscuro, lo scrittore milanese difende la sua idea di letteratura. Scrive, per esempio, che "lo scrittore ha a che fare con una qualche forma di caos", che non sarebbe chiamato a dominare, a capire, a ridurre, compiti, questi, impossibili: "Quello che sospetto –puntualizza Manganelli– è che, in quanto scrittore, gli prema [a Levi] ridurre sotto controllo i contatti col caos; possibilmente occultarli. Impresa impossibile, frustrante, disperante".[12]

In altri termini qui è in discussione una visione "positiva" dello scrittore, se debba o no farsi carico di ricondurre sotto una logica del discorso ciò che si presenta informe. Dove deve arrivare la mediazione dello scrittore? Vorrei qui riprendere alcuni concetti già esposti in altra occasione,[13] e mi viene in mente Jean Baudrillard quando parla della necessità del pensiero di essere paradossale e seduttore, non "come una manipolazione lusinghiera, ma come una sottrazione, una forma di perversione dell'identità e dell'essere".[14] Questo pensiero non lavorerebbe per dare nome e identità alle cose, alla pari del pensiero razionale, ma per disidentificarle e per sedurle, in modo tale da svolgere un ruolo catastrofico in un mondo che vorrebbe epurare tutto, compresa la morte.

[11] G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, p. 35.

[12] *Ibid*., pp. 38 e 39.

[13] Si veda Andrea Santurbano, "Morte e linguaggio in Manganelli", *Tre corone postmoderne. Landolfi-Manganelli-Tabucchi*, pp. 157-169.

[14] J. Baudrillard, *Parole chiave*, trad. Stefania De Amicis, p. 77.

E su questa impossibilità della chiarezza, se non di comodo, del linguaggio, Manganelli ha modo di aggiungere: "questa fatica dell'esser chiaro a me pare un agire a contraggenio del linguaggio, e propriamente consiste nel tentare di tarpare la volatile vitalità delle parole, delle frasi. 'Spiegare' vuol dire 'piegare il linguaggio a dire poche cose, magari una sola'; ma il linguaggio è serpentesca forma, animale lubrico".[15] Secondo Manganelli il linguaggio è irriducibile ad ogni tentativo di eliminare "quel misterioso alone che circonda la parola" (p. 77). Cercar di chiarire –come nel discorso didattico– va inevitabilmente incontro ad una serie di contraddizioni di fondo:

> In definitiva, ha qualcosa da insegnare solo chi non vuole insegnare. Esiste una condizione in cui il linguaggio è attivo per l'appunto in grazia di ciò che è, per la sua mostruosa e numinosa polimorfia? Certo, è la letteratura. Esiste una chiarezza della letteratura? A mio avviso, non può esistere [...]. Uno scrittore può essere oscuro perché è affascinato, è chiamato da una sorta di complessità che solo attraverso l'oscurità è conseguibile. Quando Eliot scrisse *The Waste Land* (*La terra desolata*) parve un provocatore; ma oggi Eliot è un classico, e la sua idea dell'oscurità ha insegnato per quali tenebrori sia possibile conseguire il fulmineo abbagliamento –non la chiarezza– della complessità (pp. 42-43).

Tornando all'intervento di Palermo, allorquando Manganelli parla del disinteresse nei confronti del romanzo ("inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili", p. 57), di cui non resta che sgomberare le macerie, egli aggiunge:

> I romanzieri sono persone serie, o si comportano come tali. Sono persuasi che nelle pieghe del loro raccontare debba essere disposto il coonestante aroma di una qualche idea generale, di un messaggio. Diventato nutrimento ideologico, insaporito di frammenti di idee, il romanzo è decaduto (come nota Giuliani) a messaggio edificante; questo di per sé non sarebbe ancora rovinoso, giacché le vie della salvezza letteraria sono infinite; ma ci rattrista constatare a qual punto i romanzieri siano riusciti nel loro compito. Non per caso, il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea dell'opera letteraria come artificio; in particolare, l'esplosione ottocentesca del romanzo coincide con la liquidazione della retorica classica.
>
> [...] il narratore si è coinvolto in un rovinoso compito ideologizzante; non pago del messaggio, ha tentato la visione del mondo. Corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'ilare arroganza che sono, a mio avviso, le virtú fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è

[15] G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, p. 41. Da qui in avanti le pagine di tutte le citazioni di questo volume vengono indicate tra parentesi.

> il lavoro letterario. Persuaso di avere delle idee, e che il romanzo sia mezzo atto ad esprimerle, lo scrittore ha perso il candido cinismo, in primo luogo il cinismo verso sé medesimo. (pp. 57-58)

E allora, la parola andrebbe uccisa prima di essere usata. Cosí può riassumersi un concetto centrale per Manganelli che dialoga da vicino con tante considerazioni blanchotiane. È a condizione di spogliarla della sua funzione referenziale, strumentale, arbitraria, di contatto con una realtà circostante (di cui è solo un fantasma), e dunque nel suo valore assoluto, che si ottiene attraverso la franchigia della sua morte come oggetto significante, che la parola può essere riscattata dal suo "non esistere". "Una parola è un incantamento, una evocazione allucinatoria, non designa una 'cosa', ma la cosa diventa parola, ed esiste nell'unico modo in cui può esistere: suono significante, arbitrio fonico, gesto magato ed efficace" (pp. 89-90). Chiosa ancora Manganelli:

> Questa è l'ultima parola su cui vorrei far chiosa; credo che la lingua in cui uno scrittore scrive sia una lingua morta; ogni parola, una per una, va presa e uccisa prima di essere usata; non è solo la lingua morta scolasticamente intesa, cosí come il Pascoli scriveva in latino, ma una qualità immobile, splendente, intoccabile, senza storia, senza passato, senza futuro; il testo non ha tempo, non ha durata, come quelle apparizioni che stupivano i fisici, è un istante di luce, un'allucinazione, un fantasma. (p. 90)

In un'altra replica, piccata, dalle pagine di *Quindici*, dedicata ad Alberto Moravia, Manganelli muove ancora a difesa della legittimità della letteratura "illeggibile", tocca ancora il concetto di "lingua morta". Si parte prima da una ironica denuncia della "mafia degli illeggibili" –la tentazione è troppo grande per non cedere ad un per lui irresistibile parossismo di situazioni immaginifiche:

> Recentemente, trascorrevo una notte nel vortice di un fastoso veglione, sorbivo, procedendo su soffici bukhara, liquori dai conturbanti aromi orientali, mirabili femmine, inguainate in costosi vestiti, sensuali e stupite fremevano su damascati divani, mentre io passavo, alto, slanciato, distaccato e pallido, con l'occhio mobile, nervoso cogliendo attorno a me oh i proibiti languori di Alfredo Giuliani, la malizia acerba di Nanni Balestrini, la sardonica voluttuosità del Sanguineti, la neghittosità orientale del Pagliarani! È vero: il racket degli illeggibili detiene ed esercita un duro potere: radio, cinema, teatro, jets, premi, tutti i premi, liquori costosi, tirature planetarie; e intanto, i leggibili e validi languono, appartati nelle loro soffitte, con mano scarna e tremula vergano le loro storie educative, ed ogni inverno muoiono come le mosche e, non fosse la *pietas* dei parrocchiani, li seppellirebbero nelle fosse comuni. (pp. 100-101)

E continuando, dopo, su un registro piú "serio", viene definito il senso degli scrittori provenienti sostanzialmente dall'esperienza del Gruppo 63 (per quan-

to sia impossibile ricondurli tutti all'interno del reticolato tracciato da Manganelli):

> Il loro lavoro letterario si concentra su di una tematica linguistica e strutturale; domina la coscienza dell'atto artificiale, anche innaturale della letteratura; e si celebra la fastosa libertà, l'oltraggiosa anarchia dell'invenzione di inedite strutture linguistiche. Discontinue schegge di retorica, coaguli linguistici inadoperabili per compiti di socievole sopravvivenza, infine, carattere supremamente distintivo, una lingua letteraria improbabile, fitta di citazioni, anche maniacale: una lingua morta. (p. 101)

Le dichiarazioni dal sapore blanchotiano non finiscono qui: "Quando parlo o scrivo dico molte cose che non so di dire; quando parlo, parlo in primo luogo a me stesso, e mi svelo e insieme occulto me stesso" (p. 111). Poi, sempre in linea col concetto di lingua morta o di parole come fantasma di realtà, scrive: "Credo che lo scrittore sia sempre vincolato a questa vessazione delle parole, non può usare parole vive, cioè nel momento stesso in cui cattura la parola, la parola si presenta nella sua grazia defunta, è un fantasma, è qualche cosa di immobile che non ha piú vita nel senso comune e consueto" (p. 162).

Per concludere, a me sembra che le tante dichiarazioni apparentemente paradossali di Manganelli non tendano a negare o ad abolire la letteratura, quanto piuttosto a considerarla da un punto di vista propriamente ontologico. Essendo, per lui, cosí strettamente connaturata ad una ragione esistenziale, Manganelli sembra volerla preservare da facili strumentalizzazioni. Seppur mistificandosi dietro un'ironia tagliente, da battitore libero e indipendente, Manganelli non è un miscredente nichilista. La sua morale è che non possono esistere morali, la sua morale è che il pensiero dev'essere catastrofico per fronteggiare una proliferante volontà di asetticità e omologazione. E anche la letteratura dev'essere catastrofica (ancora un rimando blanchotiano) per ristabilire le sue giuste distanze all'interno dell'universo del pensiero e dell'arte. Insomma, se inquadrata sotto queste coordinate, la figura di Manganelli andrà ben oltre quella di un difficile e pedante barocchista del linguaggio, nonché di un critico "inutilizzabile". Il linguaggio può essere sovversivo, per lo stesso pensiero, se se ne sanno seguire fino in fondo gli sviluppi, forse ripartendo da quel vuoto, decisivo, lasciato da Foucault, allorquando l'uomo, tiranno, scompare come un volto di sabbia cancellato dalle onde.

Bibliografia

ANCESCHI, Luciano, *Barocco e Novecento*. Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.

BALESTRINI Nanni e Andrea CORTELLESSA (a cura di), *Gruppo 63 Il romanzo sperimentale*. *Col senno di poi 2013*. Roma, L'Orma, 2013.

BARILLI, Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. Lecce, Manni, 2007.
BARTHES, Roland, *Il brusio della lingua*, trad. Bruno Belotto. Torino, Einaudi, 1988.
BAUDRILLARD, Jean, *Parole chiave*, trad. Stefania De Amicis. Roma, Armando, 2008.
BLANCHOT, Maurice, *Lo spazio letterario*, trad. G. Zanobetti. Torino, Einaudi, 1967.
FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose*, trad. Emilio Panaitescu. Milano, Rizzoli, 1967.
MANGANELLI, Giorgio, *Il rumore sottile della prosa*. Milano, Adelphi, 1994.
MANGANELLI, Giorgio, *La penombra mentale*. Roma, Editori Riuniti, 2001.
MANGANELLI, Giorgio, *Improvvisi per macchina da scrivere*. Milano, Adelphi, 2003.
MANGANELLI, Giorgio, *La letteratura come menzogna*. Milano, Adelphi, 2004.

Espressività: una prospettiva pragmatica sul discorso letterario

Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México*

> *sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché 'misi me' non è 'je me mis', è molto piú forte e piú audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L'alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire, è quando l'orizzonte si chiude su se stesso, libero diritto e semplice e non c'è ormai che odore di mare: dolci cose ferocemente lontane.*[1]

L'obiettivo di questo articolo è quello di presentare una prospettiva pragmatica sul discorso letterario come un'istanza particolare di comunicazione verbale, che va quindi messa in relazione col fenomeno generale della comunicazione verbale sia in termini linguistici –lessicali, morfosintattici, semantici– che in termini pragmatici –cioè in termini di processi d'interpretazione non codificati e dipendenti dal contesto–, per riconoscere sia gli aspetti comuni ad altri tipi di discorso che i tratti che lo distinguono e lo rendono peculiare.

Non mi riferisco quindi al linguaggio letterario, o al cosiddetto "codice letterario", ma al *discorso* letterario, cioè ad una istanza di uso della lingua per la comunicazione, che è un'attività coordinata fra interlocutori all'interno di un determinato contesto, sia fisico che comunicativo.

Secondo la Teoria della Pertinenza (*Relevance Theory*, d'ora in avanti TR), formulata fra la gli anni ottanta e gli anni novanta del secolo scorso dallo psicologo francese Dan Sperber e dalla linguista inglese Deirdre Wilson,[2] l'obiettivo generale della comunicazione verbale è quello di trasformare in maniera significativa l'ambiente cognitivo nel nostro interlocutore: come in molte attività cognitive coordinate, nella comunicazione bisogna condurre una "lettura della mente" dell'interlocutore attribuendogli intenzioni specifiche, conoscenze previe, credenze, desideri, etc. specifici e diversi dai nostri. Cosí come osserviamo gli altri esseri umani per inferire le loro intenzioni a

[1] *Ringrazio il progetto UNAM PAPIIT 401115 "Términos numéricos e implicatura escalar" per l'appoggio economico concesso.
Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, p. 110.

[2] Dan Sperber e Deirdre Wilson, *Relevance*; Robyn Carston, *Thoughts and Utterances*. Per una bibliografia aggiornata sulla Teoria della Pertinenza, cfr. Francisco Yus, *Bibliography on Relevance Theory*, en https://sites.google.com/site/franciscoyus/bibliography-on-relevance.

partire dall'evidenza che ci offre il loro comportamento, in modo analogo, per interpretare il discorso è necessario attribuire all'interlocutore intenzioni specifiche, che si definiscono come intenzioni informative,[3] nei confronti del contenuto che si comunica, a partire dall'evidenza offerta dalla sua enunciazione, considerata come uno stimolo ostensivo, cioè un comportamento disegnato per comunicare la propria intenzione di comunicare un certo contenuto, e per essere riconosciuto come tale. In questo caso si tratta di uno stimolo ostensivo verbale, che implica l'uso della lingua in un contesto.

L'interpretazione consiste in costruire una rappresentazione sufficientemente simile al significato dell'emittente per mezzo di un processo regolare, che si basa sulla nozione di pertinenza (*relevance*)[4] come un bilancio fra costi e benefici: la pertinenza è direttamente proporzionale agli effetti cognitivi che ci si aspetta di ottenere dall'interpretazione, ed inversamente proporzionale al costo di processamento, cioè allo sforzo necessario per ottenere effetti cognitivi. Il processo di interpretazione consiste in (i) considerare l'enunciato come un'evidenza di determinate intenzioni comunicative dell'emittente; (ii) compiere processi di decodificazione linguistica e di arricchimento pragmatico per risolvere ambiguità, assegnare referenti ai deittici e costruire concetti *ad hoc*, necessari per l'interpretazione, per ottenere una proposizione, alla quale si può assegnare un certo valore di verità in un determinato contesto; (iii) derivare inferenze, che si rappresentano come contenuto implicito comunicato.

Le opzioni d'interpretazione dell'enunciato vengono considerate in ordine di accessibilità per costruire un'interpretazione secondo le intenzioni comunicative dell'emittente e fermarsi quando l'aspettativa di pertinenza è stata soddisfatta (o abbandonata).[5] La struttura dell'enunciato, la sua forma, tende –compatibilmente con l'abilità e le preferenze dell'emittente– ad essere organizzata in funzione dell'efficienza comunicativa, per risparmiare all'interlocutore sforzi di processamento non necessari per derivare gli effetti cognitivi intesi dall'emittente.

Consideriamo quest'esempio:

> 1) In un cerchio, il raggio è il segmento che unisce il centro ad un punto della circonferenza perimetrale.

[3] L'intenzione informativa specifica, sempre inserita in un'intenzione comunicativa generale che si attribuisce a partire dal riconoscimento di uno stimolo ostensivo, è "an intention to make manifest or more manifest to an audience a set of assumptions". R. Carston, *Thoughts and Utterances*, p. 377.

[4] Enunciata da Dan Sperber e Deirdre Wilson, *Relevance*, e approfondita nei suoi elementi basilari da R. Carston, *Thoughts and Utterances*.

[5] D. Wilson e R. Carston "Metaphor, relevance and the 'emergent property' issue", *Mind & Language* 21, 3, 2006.

Se leggo questo enunciato in un manuale di geometria (che ne rappresenta il co-testo, una parte esplicita del contesto d'interpretazione), l'intenzione comunicativa generale (di comunicare un certo contenuto) incorpora un'intenzione informativa specifica:

Chi scrive vuole
Che io sappia
Che lui vuole
Che io creda (intenzione informativa)
} INTENZIONE COMUNICATIVA
p

Dove **p** coincide esattamente con l'enunciato comunicato: in un CERCHIO,[6] il raggio è il segmento che unisce il centro ad un punto della circonferenza perimetrale.

Riferendosi alla parola "cerchio", l'emittente si riferisce al suo contenuto semantico, cioè a informazioni stabili ed indipendenti dal contesto. Per interpretare quest'enunciato è necessario rappresentare una circonferenza con un raggio; variabili come lo spessore delle linee, il loro colore, le dimensioni della circonferenza o qualsiasi associazione privata e idiosincratica che si possa stabilire sono assolutamente irrilevanti ai fini dell'interpretazione, giacché non si possono rappresentare come comunicati intenzionalmente. Perciò, **p** corrisponde letteralmente all'enunciato comunicato ("in un cerchio, il raggio è il segmento che unisce il centro ad un punto della circonferenza perimetrale"), senza necessità di operare nessuna risoluzione di ambiguità, assegnazione di referenti o di costruire concetti *ad hoc*, poiché tutti i concetti menzionati (segmento, circonferenza, punto) si utilizzano in virtú del loro contenuto semantico piú stabile, in quanto termini tecnici della geometria, univoci e definiti con chiarezza all'interno di quest'ambito discorsivo, e interpretabili a partire unicamente da queste definizioni.

Consideriamo un secondo uso del termine "cerchio":

2) Gli Alcolisti Anonimi si siedono in cerchio nelle loro riunioni.

Se quest'enunciato si trova in un opuscolo che presenta gli Alcolisti Anonimi, l'intenzione informativa è di nuovo quella di informare il lettore:

Gli Alcolisti Anonimi vogliono
Che io sappia
Che essi vogliono
Che io sappia (intenzione informativa)
} INTENZIONE COMUNICATIVA
p

[6] Per convenzione, si utilizzano le maiuscole per indicare un concetto.

p= gli Alcolisti Anonimi (AA) si siedono in CERCHIO* nelle loro riunioni.

Contrariamente al primo esempio, in questo caso il concetto di CERCHIO* va aggiustato per creare un concetto *ad hoc* CERCHIO, adeguato all'obiettivo della comunicazione. A partire dalla premessa che in un CERCHIO tutti i punti sono equidistanti dal centro, che costituisce il contesto d'interpretazione dell'enunciato, si possono derivare inferenze come:

2a) I membri degli AA, seduti in CERCHIO* nelle loro riunioni settimanali, si trovano uno a fianco all'altro, e sono tutti rivolti verso il centro
2b) Nessuno viene escluso e tutti hanno la stessa posizione.

Le proprietà che si derivano nel processo di aggiustamento concettuale sono sufficientemente stabili, perché derivate da un concetto stabile di CERCHIO, in combinazione con altri elementi dell'enunciato (AA, cioè persone, riunioni e sedersi). Se interpretiamo quest'enunciato sullo sfondo del co-testo dell'opuscolo informativo degli AA, lo potremo valutare in termini di contenuto proposizionale: 2) è vero se e solo se gli AA si siedono in CERCHIO* nelle loro riunioni, cioè se siedono uno a fianco all'altro e sono tutti rivolti verso un centro. Ci sono inferenze che si potrebbero derivare dal concetto CERCHIO, ma non si derivano dall'aggiustamento concettuale CERCHIO*:

2c) Gli AA si siedono in modo che la distanza di ciascuno di essi dal centro è uguale alla metà della distanza fra due persone sedute in punti opposti del CERCHIO*.
2d) La misura del CERCHIO formato dagli AA è uguale al quadrato della distanza fra un individuo ed il centro, moltiplicato per 3,14 (o π).

Se derivassimo queste inferenze, l'enunciato **p** sarebbe sempre falso: ciò prova che in effetti operiamo automaticamente un aggiustamento concettuale del concetto CERCHIO, rilassando alcuni dei suoi tratti per includere una figura molto meno precisa, di cui si mantengono pochi tratti distintivi (in questo caso: equidistanza dal centro). Questo è un tipico esempio di un uso approssimativo del linguaggio (*loose talk*[7]), come quando diciamo: "la Sicilia è triangolare". In questi casi, l'informazione che si integra nel contesto d'interpretazione, per servire da premessa per un processo inferenziale, è comunque rappresentata come invocata[8] in virtú del suo

[7] D. Sperber e D. Wilson, "Loose talk", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 86, 1986, pp. 153-171.

[8] Il primo a proporre una distinzione fra invocazione ed evocazione, è stato D. Sperber, "Rudiments of Cognitive Rhetorics", *Rhetoric Society Quarterly*, 1930-322x, 37, 4, 2007, pp. 361-400; ripreso con alcune variazioni ed approfondito in Sabina Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 78-83.

contenuto semantico, stabile e rappresentato come "terreno comune"[9] condiviso dagli interlocutori.

Nell'esempio seguente, consideriamo l'uso dello stesso enunciato (con lo stesso uso approssimativo del concetto CERCHIO*) in un contesto diverso. Siamo nel contesto di una riunione di famiglia e, per discutere un problema familiare, uno zio suggerisce di sedersi in cerchio; mio fratello, con tono infastidito, dice:

3) Gli Alcolisti Anonimi si siedono in cerchio nelle loro riunioni.

L'aggiustamento concettuale di CERCHIO opera esattamente come nel caso precedente, ma il contesto d'interpretazione è diverso: il contenuto dell'enunciazione di mio fratello presenta un elemento d'incongruenza rispetto alla situazione comunicativa (siamo in una riunione familiare, e non in una riunione degli AA), e quest'incongruenza, sommata al tono infastidito di mio fratello, provoca una rappresentazione della sua intenzione informativa come ironica:[10]

Mio fratello vuole
Che noi sappiamo
Che lui si beffa (intenzione informativa ironica)
del fatto che qualcuno possa proporre
di sedersi in CERCHIO*
dato che
p

} INTENZIONE COMUNICATIVA

p= gli Alcolisti Anonimi si siedono in CERCHIO* nelle loro riunioni.

[9] La nozione di "terreno comune" come un ambiente cognitivo co è definita dalla TR come "manifestazione mutua", o "informazione mutuamente manifesta", ed è considerata come la base del contesto d'interpretazione nella comunicazione ostensivo-inferenziale. D. Sperber e D. Wilson, *Relevance*, pp. 38-46.

[10] In filosofia del linguaggio, si stabilisce una distinzione fondamentale fra l'uso e la menzione di una parola o di un enunciato. Se dico "Maurizio è un bravo batterista", sto usando il nome "Maurizio" per riferirmi ad una persona concreta che si chiama Maurizio per predicare una sua qualità. Invece, se dico "'Maurizio' è un nome di otto lettere", sto menzionando il nome "Maurizio" per predicare qualcosa sulle sue proprietà formali. Lo stesso succede se enuncio qualcosa in prima persona o se riporto (cioè menziono) qualcosa detto da qualcun altro: la menzione in questo caso può essere diretta, riportando esattamente le parole dette da qualcun altro, o indiretta, riportandone solo il contenuto proposizionale. In questo secondo caso, parliamo di un'interpretazione, o di una menzione interpretativa: quando si menziona interpretativamente il discorso di un'altra persona, si può anche comunicare –in varie maniere– un atteggiamento di distanziamento e rifiuto misto a burla rispetto al contenuto esplicito o implicito dell'enunciato che si sta interpretando. Questo fenomeno è definito come menzione ecoica, e rappresenta la spiegazione della TR dell'ironia verbale (D. Sperber e D. Wilson, "Irony and the Use-mention Distinction"; D. Sperber e D. Wilson, *Relevance*, pp. 238-39; Carmen Curcó "Irony: Negation, Echo and Metarrepresentation", *Lingua*, 110, 2000; Sabina Longhitano, *La ironía como recurso de la sátira política en Baol de Stefano Benni: un análisis basado en la Teoría de la Relevancia*; S. Longhitano, "Pragmática y literatura: un análisis cognitivo del primer párrafo de de Stefano Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*").

L’attribuzione dell’intenzione ironica –come quella di qualsiasi intenzione informativa– è un fenomeno discorsivo, e non unicamente linguistico: ha luogo solo in un contesto che non permette un’interpretazione descrittiva dell’enunciato, a partire dal riconoscimento di una discrepanza, un’incongruenza o inadeguamento dell’enunciato rispetto al contesto, che è fondamentale, a volte (ma non necessariamente) accompagnata da segnali paradiscorsivi come l’intonazione, un sorriso, gesti o altri tipi di evidenze che chi comunica offre per assicurarsi che la sua intenzione sia riconosciuta, e non venga invece attribuita ad altre cause (ignoranza, incompetenza comunicativa, ecc.).

È solo se incorporiamo la proposizione comunicata in una rappresentazione mentale come quella descritta *supra*, in cui si riconosce l’atteggiamento di mio fratello come ironico, che si derivano inferenze come le seguenti:

> 3a) Mio fratello sta paragonando implicitamente i membri della nostra famiglia ai membri degli AA.
> 3b) Attraverso la comparazione implicita 3a), mio fratello si dissocia dalla proposta di mio zio di sederci in cerchio, e si burla di lui.

In tutti i casi precedenti, si assume l’enunciato come un’evidenza (i) dell’intenzione di chi parla di comunicarci qualcosa (intenzione comunicativa) e (ii) della sua intenzione informativa specifica, che va riconosciuta; si portano a termine operazioni pragmatiche come l’aggiustamento concettuale di CERCHIO per derivare una proposizione, che si può valutare come vera o falsa integrando per l’interpretazione una serie di premesse che ne costituiscono il contesto d’interpretazione, e che si considerano come invocate, cioè sufficientemente stabili e condivise dagli interlocutori.

Adesso, in contrapposizione con gli esempi precedenti, consideriamo come il narratore Dante descrive l’apoteosi della Vergine Maria (3, XXIII, 91-111) che ascende con Cristo dall’ottavo al nono cielo:

4)
E come ambo le luci mi dipinse
il quale e il quanto della viva stella
che là su vince, come quaggú vinse,
per entro il cielo scese una facella
formata **in cerchio a guisa di corona**,
e **cinsela** e **girossi intorno** ad ella.
Qualunque melodia piú dolce sona
qua giú e piú a sé l’anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde **si coronava** il bel zaffiro
del quale il ciel piú chiaro s’inzaffira.
“Io sono amore angelico, che **giro**

l'alta letizia che spira del ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e **gireròmmi**, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
piú la spera suprema perché li entre".
Cosí la **circulata melodia**
si sigillava, e tutti li altri lumi
facean sonar lo nome di Maria.[11]

Se consideriamo questo testo all'interno del suo co-testo (la *Divina Commedia*), e con un contesto d'interpretazione minimo –cioè, non da specialisti o da dantisti: non è qui mia intenzione entrare in un dibattito di esegesi dantesca– per rappresentare l'intenzione informativa del testo, essa appare immediatamente come molto piú vaga e complessa al tempo stesso:

Il narratore (cioè il personaggio Dante) vuole
  Che io sappia
    Che lui vuole
      Che io immagini/rappresenti (intenzione informativa vaga)
        In che senso è che
X

X= esattamente ciò che Dante scrive: "E come ambo le luci mi dipinse…"

Nella sua ascesa per i dieci cieli della tradizione tolemaica, Dante incontra solo spiriti: con l'aumentare della perfezione della gerarchia angelica preposta a ciascun cielo, e quindi degli spiriti che vi abitano, la descrizione di ciò che Dante osserva diventa via via piú astratta. Nel rappresentare l'apoteosi della Vergine Maria, Dante non può evidentemente rappresentarne nessun tratto fisico: nei versi immediatamente precedenti –il co-testo piú accessibile– si riferisce alla Vergine con metafore come "il bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s'infiora" (71-72), "la rosa in che il verbo divino / carne si fece; quivi son li gigli / al cui odor si prese il buon cammino" (73-75), "bel fior" (88).

Per trasmettere l'assoluta ineffabilità della sua esperienza, di cui Dante è ben cosciente ("trasumanar, significar per verba / non si poría; però l'esemplo basti / a cui esperïenza grazia serba", 3, I, 70-72), Dante evoca immagini di grande complessità; la Vergine è nei versi citati "viva stella / che lassú vince come laggiú vinse" (92-93), "il bel zaffiro / del quale il ciel piú chiaro s'inzaffira" (101-102) avvolta in un movimento circolare da una fiamma che scende dal cielo, che è l'amore angelico: "per entro il cielo scese una facella / formata

[11] Dante Alighieri, *Paradiso*, XXIII, 91-111, neretti miei. Cito dall'edizione Scartazzini-Vandelli, Milano, Hoepli, 1987.

in cerchio a guisa di corona, / e cinsela e girossi intorno ad ella". La facella circolare dell'amore angelico, che cinge la Vergine girandole intorno, genera una "circulata melodia" (199), un cerchio che canta una melodia di ineffabile dolcezza, che si può descrivere solo attraverso una comparazione negativa iperbolica: "Qualunque melodia piú dolce sona / qua giú e piú a sé l'anima tira, / parrebbe nube che squarciata tona / comparata al sonar di quella lira" (97-100).

È cosí, con questa sinestesia, che Dante comunica l'ineffabilità della propria esperienza fenomenica. Mentre gli spiriti dell'inferno sono incatenati a una dimensione corporea che permette loro di patire ed il purgatorio è il luogo delle similitudini, che si può quantomeno paragonare alla realtà terrestre, la realtà del paradiso non si può comprendere in termini concreti: è totalmente incorporea ed immateriale, e c'è solo spazio per descrizioni astratte, rappresentate per mezzo di simboli, metafore, luce, giochi di punti e linee luminose, suoni, sinestesie che cercano di catturare le sensazioni complesse e ineffabili che provocano i rapimenti mistici del narratore. Si tratta di un mondo radicalmente ineffabile, indescrivibile, come ineffabili sono le esperienze del poeta al percorrerlo, ed infatti ce ne avverte fin dall'*incipit* della terza cantica: "vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende" (3, I, 8-9).

Ho scelto quest'esempio estremo di ineffabilità per esemplificare –in contrasto con gli esempi 1-3– la peculiarità del discorso letterario rispetto ad altri tipi di discorso. Non è sufficiente operare un aggiustamento concettuale come negli esempi 1-3 per interpretare i concetti-chiave del testo, come quello di CERCHIO ed altre parole che, nel testo, appartengono allo stesso campo semantico (CORONARE / CORONA, CINGERE, GIRARE, ma soprattutto CIRCULATA MELODIA); è necessario metterli in relazione fra sé come una totalità in termini di immagini fenomeniche, piú che di concetti. In questo caso, cioè, il contenuto proposizionale, il valore di verità dell'enunciazione, non è pertinente in se stesso. Invece della proposizione **p**, che deriviamo da un enunciato per mezzo di processi pragmatici regolari e prevedibili, basati su un contesto di interpretazione rappresentato come un terreno comune, il discorso letterario si presenta come un oggetto **X** –con proprietà estetiche, con una forma pensata non in termini di efficienza comunicativa ma di espressività– che non è riducibile al suo contenuto proposizionale e si interpreta attraverso un processo di immaginazione creativa, di ricreazione di un'esperienza sensibile e delle sensazioni ed emozioni in essa provate che, in quanto tali, sono ineffabili per definizione.

È cosí che ciascun lettore di questo testo costruirà una rappresentazione propria, forse combinando una delle mille immagini della Vergine della tradizione cristiana con gli elementi descritti nel testo, forse creando un'immagine simbolica attraverso la manipolazione delle metafore dantesche di viva stella e bel zaffiro. Il punto è che il risultato dell'interpretazione di un testo letterario

non si può ridurre al suo contenuto proposizionale, ma implica una costruzione attiva, attraverso un processo d'immaginazione creativa, di una rappresentazione con caratteri fenomenici, percettivi ed emotivi, necessariamente personale ed idiosincratica giacché si tratta di elementi ineffabili per definizione.

Nell'interpretazione di altri tipi di discorso (esempi 1-3) il contesto d'interpretazione si seleziona in base all'invocazione di informazioni con contenuto proposizionale in virtú del contenuto lessicale e semantico stabile, e rappresentate come terreno comune agli interlocutori, che si utilizzano come una premessa per processi genuinamente inferenziali. Invece, nell'interpretazione del discorso letterario, come nell'esempio 4, il contesto d'interpretazione si costruisce attraverso l'evocazione d'informazioni eterogenee, con contenuto non solo proposizionale, ma che include percezioni, sensazioni ed emozioni, la cui base non è razionale ma esperienziale e quindi inerentemente ineffabile. È a partire dall'inclusione di informazioni evocate che si detonano processi non solo inferenziali ma anche analogico-associativi o ibridi, d'immaginazione creativa. Inoltre, non ci si limita ad integrare informazioni rappresentate come un terreno comune –questione cruciale per la comunicazione in generale, che è, ricordiamolo, un'attività coordinata in cui quindi ci si deve riferire essenzialmente alle stesse cose– ma si includono nel contesto evocato anche informazioni pertinenti solo per chi interpreta, che si sente autorizzato a cercare anche la pertinenza diretta del discorso letterario rispetto alle proprie esperienze, al proprio vissuto privato e personale e/o al proprio stato epistemico attuale.

Questo tipo d'intenzione, quella di comunicare l'ineffabile, si configura quindi come un'intenzione informativa riconoscibile a partire da certi indizi ed evidenze forniti sia dalla situazione comunicativa, cioè dal contesto fisico e dal co-testo in cui avviene la comunicazione,[12] come un'applicazione dell'antica nozione della retorica classica di *aptum* o *conveniens*, che da aspetti formali del testo, come un uso marcato o teso della lingua, che produce effetti di straniamento, spesso attraverso un impiego sistematico e intenzionale, con fini espressivi e non dettati dall'efficienza comunicativa –come nel caso della costruzione di altri tipi di discorso– di tratti sintattici, lessicali, fonetici, formali e stilistici peculiari e riconoscibili come comunicati intenzionalmente. Come nel caso di tutti i processi d'interpretazione, si tratta di un processo tentativo e fallibile; diversamente dall'interpretazione di altri tipi di discorso, si tratta di un processo olistico, in cui non ci sono condizioni necessarie né sufficienti.

È a partire dagli indizi menzionati *supra*, e dall'insufficienza degli effetti cognitivi prodotti da un processo inferenziale, basato quindi sul contenuto

[12] Infatti nessun atto comunicativo avviene "nel vuoto": i testi non sono meteoriti che ci piombano addosso, ma sono prodotti all'interno di situazioni comunicative spesso predeterminate da un terreno comune, da un contesto condiviso dagli interlocutori, come nel caso degli esempi presentati *supra*, spesso definito da *frames* culturali piú o meno espliciti e rigidi. Cfr. S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 67-77.

proposizionale, che si considera il testo come un oggetto, un artefatto verbale ostensivo, evidenza dell'intenzione espressiva dell'autore:

Chi scrive vuole
Che io sappia
Che lui/lei mi incoraggia/spinge a esplorare i concetti evocati e stabilire le mie associazioni libere e private, convocando le mie sensazioni, emozioni, ricordi, opinioni, credenze assolutamente personali e che non formano parte del terreno comune, per potermi rappresentare (intenzione espressiva)
In che senso per me *hic et nunc* è che
X

Dove **X** corrisponde esattamente al testo, con tutte le sue qualità retoriche, stilistiche, formali, fonetiche che, senza incidere sul contenuto proposizionale, rappresentano un'evidenza dell'intenzione dell'autore di creare un artefatto verbale ostensivo, in cui il tutto è superiore e qualitativamente diverso dalla somma delle sue parti e va considerato alla stregua di un oggetto creato con finalità estetiche.

Nell'interpretazione del testo letterario si derivano proprietà che (i) non sono contenute nell'entrata lessicale dei concetti evocati; (ii) non sono prodotto di un processo inferenziale regolare, che parte da premesse probabili (che costituiscono il contesto d'interpretazione invocato, rappresentato come terreno comune fra gli interlocutori) per arrivare a conclusioni plausibili, come negli esempi 1-3 *supra*; (iii) non dipendono dal contenuto proposizionale ma da processi di immaginazione creativa; (iv) variano da un individuo a un altro: hanno un certo grado di instabilità e di discontinuità, perché dipendono dalla costruzione di un contesto d'interpretazione basato sull'evocazione.

Il testo di Dante che ho appena analizzato è sicuramente un chiaro esempio di testo letterario a partire da una nozione intuitiva di questo termine: ciononostante, la dicotomia esistente nella tradizione occidentale fra testi letterari e non letterari ha le sue origini nella storia della tradizione culturale e della formazione del canone letterario: un chiaro esempio di ciò è il *corpus* della letteratura latina, nella quale si annoverano testi come la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, il *De Architectura* di Varrone o i *Commentarii de Bello Gallico* e *De Bello Civili* di Giulio Cesare. Senza voler entrare qui nel merito di questa discussione, per un'analisi pragmatica abbiamo bisogno di altri criteri, basati su processi d'interpretazione ed effetti cognitivi.

L'intenzione espressiva, come qualsiasi intenzione informativa, si può concepire come prevalente o meno in un testo, e come fondamentale –come nei testi prototipicamente e intuitivamente letterari– o come inserita (*embedded*)

all'interno di un'intenzione informativa prevalente o fondamentale in un testo. Esempi di questa possibile gradazione sono gli slogan pubblicitari –in cui l'intenzione fondamentale di vendere un prodotto utilizza spesso l'intenzione espressiva come un veicolo privilegiato[13] per convincere il ricettore non per mezzo di argomenti razionali ma grazie appunto al potere dell'immaginazione–; un altro buon esempio è rappresentato da testi in cui si presenta una esperienza estetica soggettiva, come le rassegne di concerti, spettacoli teatrali o ristoranti[14] o le parti descrittive dei *reportages*.

È perciò che propongo il criterio pragmatico dell'espressività invece che quello culturale della letterarietà: il riconoscimento dell'intenzione espressiva (fondamentale o inserita) di un testo provoca il suo trattamento come un testo espressivo, cioè come un artefatto verbale ostensivo.

L'espressività non risiede nel testo in sé, non è puramente il risultato di una convenzione sociale né dipende esclusivamente dall'interpretazione del lettore. La caratterizzazione degli aspetti retorico-stilistici presenti nel testo non è puramente formale: non si limita cioè all'osservazione della presenza di certe figure retoriche, del resto presenti in qualsiasi tipo di discorso,[15] ma identifica processi ed effetti cognitivi peculiari, che si producono a partire dal riconoscimento di un'intenzione espressiva, e non dalla presenza di un determinato tratto retorico-stilistico in sé e per sé.

È perciò necessario introdurre la distinzione fra diversi tipi di informazioni che si possono utilizzare come contesto d'interpretazione: quelle con contenuto proposizionale, cioè razionale, valutabile come (probabilmente) vero e falso in un dato contesto, *versus* quelle con contenuto non proposizionale, con base esperienziale, sensoriale e percettivo-emotiva. Un'altra distinzione pertinente è quella fra la rappresentazione del contesto d'interpretazione come un terreno comune, condiviso nella comunicazione, per mezzo dell'invocazione, *versus* l'integrazione nel contesto d'interpretazione di informazioni rappresentate come private e idiosincratiche, non condivise né, a volte, condividibili, per mezzo dell'evocazione.

L'integrazione di informazione evocata è una prerogativa dell'interpretazione di testi espressivi, e non rappresenta una strana eccezione quanto un effetto regolare dell'attribuzione di un'intenzione informativa espressiva al suo autore: è cosí che informazioni normalmente non pertinenti in altri tipi di comunicazione diventano pertinenti in sé nell'interpretazione di testi espressivi, sia in quanto provocano un processo d'immaginazione creativa, che in quanto

[13] Cfr. per es. lo slogan del pastificio Barilla "dove c'è Barilla c'è casa". Per un'analisi piú approfondita di uno slogan pubblicitario, cfr. S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 82-83.

[14] Per una spiegazione piú approfondita di questo punto, cfr. S. Longhitano, *Comunicar lo inefable* e "Communicating the Ineffable…", *passim*.

[15] Per un approfondimento su questi aspetti, cfr. S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 47-48, 85, 92-93 e 112-118.

hanno come effetto la considerazione del testo come un oggetto con intenzionalità, un oggetto fatto di parole, un oggetto testuale con proprietà formali pensate con criteri estetici, progettato per provocare un processo d'interpretazione basato sull'evocazione.

Il fatto di distinguere la nozione culturale di letterarietà da quella pragmatica di espressività non implica togliere importanza ad aspetti culturali riconoscibili all'interno di una data cultura, come i generi e le forme canoniche della comunicazione letteraria: essi funzionano come cornici o modelli (*frames*) e in quanto tali incanalano e guidano l'interpretazione nella misura in cui sono accessibili all'interprete: ma la modalità espressiva, anche se coniugata in forme culturali radicalmente diverse, è un tipo di intenzione informativa fondamentale nella comunicazione e nella cognizione umana.

Bibliografia

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*. Milano, Hoepli, 1987.

Carston, Robyn, *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford, Blackwell, 2002.

Curcó, Carmen, "Irony: Negation, Echo and Metarrepresentation", *Lingua*, 110 (2000), pp. 257-280.

Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*. Torino, Einaudi, 1986.

Longhitano, Sabina, *La ironía como recurso de la sátira política en Baol de Stefano Benni: un análisis basado en la Teoría de la Relevancia*. Tesi di Master non pubblicata. México, UNAM, 2003.

Longhitano, Sabina, "Pragmática y literatura: un análisis cognitivo del primer párrafo de de Stefano Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*", in Mariapia Lamberti e Franca Bizzoni (ed.), *Italia a través de los siglos. Lengua, ideas, literatura. VI Jornadas de estudios italianos*. México, UNAM, 2005, pp. 267-288.

Longhitano, Sabina, *Comunicar lo inefable: una caracterización pragmática del discurso expresivo*. Tesi di dottorato non pubblicata. México, UNAM, 2014.

Longhitano, Sabina, "Communicating the Ineffable. A Pragmatic Account of Literariness", *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 158, 2014, pp. 187-193.

Sperber, Dan, "Rudiments of Cognitive Rhetorics", *Rhetoric Society Quarterly*, 1930-322x, 37, 4, 2007, pp. 361-400.

Sperber, Dan e Deirdre Wilson, "Irony and the Use-mention Distinction", in Peter Cole (ed.), *Radical Pragmatics*. New York, Academic Press, 1981, pp. 295-318.

SPERBER, Dan e Deirdre WILSON, "Loose talk", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 86, 1986, pp. 153-171.

SPERBER, Dan e Deirdre WILSON, *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford, Blackwell, 1995[2] (prima edizione, 1986).

WILSON, Deirdre e Robyn CARSTON, "Metaphor, Relevance and the 'Emergent Property' Issue", *Mind & Language*, 21-3, 2006, pp. 404-433.

WILSON, Deirdre e Dan SPERBER, "On Verbal Irony", *Lingua*, 87, 1-2, 1992, pp. 53-76.

YUS, Francisco, *Bibliography on Relevance Theory*. https://sites.google.com/site/franciscoyus/bibliography-on-relevance [consultato il 10 agosto 2017]

On-line ma non in linea: la critica cinematografica nell'Italia del Duemila

Raffaella De Antonellis
Universidad Nacional Autónoma de México
Universidade Federal Fluminense de Niterói

Con il presente studio si vorrebbe fare il punto sullo stato della critica cinematografica italiana e le sue relazioni con la teoria in questi primi quindici anni del nuovo millennio. L'evolversi della stampa, dell'editoria e la diffusione dei nuovi mezzi digitali legati a internet (riviste *on-line*, siti, blog) non hanno solo rivoluzionato il mezzo di comunicazione ma anche dato la possibilità ai cinefili di esprimere le loro opinioni e di animare dibattiti su un cinema meno commerciale e piú di nicchia. È cambiato quindi il concetto della competenza del critico cinematografico? Che fine hanno fatto gli esperti del secolo passato? Esiste una relazione tra questi e i 'neocritici' che 'postano' le loro analisi nelle riviste *on-line* del settore o nei blog personali? A queste ed altre domande si vuole rispondere ricercando in un campo ancora poco esplorato ma sicuramente interessante, soprattutto per pensare alle sfide dei prossimi decenni.

Nel recente libro della studiosa napoletana Maria Cristina Russo intitolato *Attacco alla casta. La critica cinematografica al tempo dei social media*, pubblicato nel 2013, l'autrice delinea un panorama dell'attuale situazione secondo il quale possiamo intercettare un certo atteggiamento snobistico della critica 'analogica' nei confronti di quella 'digitale'. Il problema era già stato sollevato da Paolo Cerchi Usai, esperto di cinema muto, che in un numero speciale della rivista *Segnocinema* già nel 2010 aveva affrontato il tema intitolando il numero della testata "Chi ha rapito la critica?".

Nel testo introduttivo allo speciale della rivista Cerchi Usai si domandava come mai la critica analogica si stesse suicidando lentamente arrendendosi di fronte alla poca familiarità con i nuovi media e senza sapere esattamente come comportarsi con il proliferare di contributi critici non professionali su siti e blog italiani. Questi esperti della vecchia generazione che commentano "ecco, adesso si credono tutti critici", fingono "d'ignorare che tutti, a loro modo, lo sono davvero e che l'unico privilegio del *cinéphile* specializzato è quello di aver visto e letto di piú, non quello di capire meglio a priori perché un film sia bello oppure no."

Se facciamo un altro passo indietro verifichiamo che già nei primi anni 2000 Claudio Bisoni, professore dell'Università di Bologna, individuava alcune figure-ponte[1] che, se per generazione avevano iniziato a scrivere su supporti

[1] Per figura-ponte intendiamo un autore che si propone come collegamento tra il mondo della critica stampata tradizionale e quella digitale degli ultimi anni.

cartacei, non presentavano un atteggiamento diffidente nei confronti dei nuovi media.[2] Tra queste persone Bisoni annoverava Gianni Canova, Roberto Silvestri, Paolo Mereghetti, Valerio Caprara. Quest'ultimo, ad esempio, pur essendo colonnista del quotidiano napoletano *Il Mattino* possiede un sito internet, una pagina facebook e un profilo twitter, cosí come Paolo Mereghetti, firma del prestigioso *Corriere della Sera*, non disdegna di mantenere il suo facebook.

Un altro esempio di incontro tra il vecchio e il nuovo modo di fare critica è il fatto che i noti dizionari annuali di film *Farinotti* e *Morandini*, che prendono nome dai rispettivi critici che li compilano, hanno una loro versione digitale presente nel sito di riferimento *Mymovies*. Si tratta di volumi enciclopedici che raccolgono le schede di tutti i film, italiani e stranieri, prodotti ogni anno: un repertorio di riferimento molto utile allo spettatore come allo studioso.

Il sito *Mymovies* insieme all'associazione culturale Cinemazero di Pordenone e al Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani indice dal 2002 il premio Scrivere di Cinema, che si rivolge ai giovani tra i 15 e i 25 anni con la richiesta di scrivere in 160 caratteri un SMS recensivo. Un esempio di come si stimoli l'opinione di neofiti invitandoli ad utilizzare la nuova microtecnologia delle tastiere dei cellulari.

Del resto ci troviamo in un contesto dove le nuove forme di produzione e fruizione cinematografica stanno spostando totalmente l'asse sul web. Basterebbe pensare alle nuove modalità di *crowdfunding*, *videochat*, *game* e *social movie*. Utilizziamo il termine *crowdfunding* (letteralmente il finanziamento della folla) per riferirci a una nuova forma di produrre opere audiovisive attraverso la partecipazione economica di molti soggetti che, apportando una donazione, entrano a far parte di una sorta di di società per azioni che teoricamente godrà degli eventuali proventi del prodotto. Le *videochat* con autori e attori di film e i giochi interattivi dedicati al film sono innovativi canali di marketing. Infine per *social movie* intendiamo quei film realizzati con i contributi video di diverse persone interconnesse attraverso internet. Un esempio recente sarebbe il film di Gabriele Salvatores *Italy in a day*, uscito nel 2014, per il quale il regista milanese fece un appello alla comunità affinché gli inviasse video personali relativi alla giornata del 26 ottobre 2013 per registrare come sarebbe una giornata italiana vera dell'Italia di oggi. Tutte queste nuove possibilità di promozione cinematografica transitano quindi tutte sulla rete e ne resulta quindi naturale che anche la critica si sposti su questo supporto.

Nel 2009 la rivista del Sindacato Critici Cinematografici Italiani *Cinecritica*, portavoce della critica tradizionale, ha sollevato invece un'altra questione. Si tratta della preoccupante tendenza a sostituire i critici cinematografici con giornalisti dello spettacolo sui quotidiani, a scapito evidentemente della qualità della critica cartacea. In questo momento di declassamento della carta

[2] Claudio Bisoni, *Il linguaggio della critica cinematografica*, p. 34.

stampata assistiamo invece al moltiplicarsi di contributi digitali di critici improvvisati, che hanno il vantaggio di utilizzare il web come una vera e propia palestra, cosí come sostiene Maurizio De Bonis sulla rivista suddetta.[3] Internet effettivamente permette la formazione di autodidatti, estranei a percorsi accademici e professionali.

Del resto, bisogna chiedersi quale formazione accademica hanno avuto i vecchi critici se le cattedre di Storia e critica del Cinema si sono inaugurate negli anni settanta con professori che non avevano seguito un percorso universitario e solo negli ultimi anni si sono moltiplicate e distribuite sul territorio nazionale estendendosi anche ad altre istituzioni come le Accademie di Belle Arti. Sicuramente il vantaggio dei blogger è quello di essere realmente slegati da interessi economici e poter effettivamente mettere in atto un dialogo interattivo con i lettori sfruttando la natura del mezzo che utilizzano come supporto. D'altra parte il vantaggio per i lettori è quello di fruire di contenuti gratuiti anche se a volte il fatto di non avere dei limiti nel formato di scrittura porta al rischio di un abbassamento qualitativo della stessa.

Ma quali sono le forme e le categorie della critica del nuovo millennio che può arricchirsi delle possibilità internaute? Il teorico David Bordwell[4] identifica tre livelli di riflessione sul cinema: quello minimalista della recensione, quello intermedio dello scritto accademico e quello piú denso del saggio critico, che si distanzierebbe dal precedente per un carattere piú personale. Gli attori di questi distinti generi critici sono invece nel caso della recensione la critica militante, che ha la funzione di orientare e svelare significati recensendo film contemporanei e rivolgendosi a un vasto pubblico. Per quanto riguarda lo scritto accademico, questo è firmato dalla critica accademica che invece analizza e sviscera film di tutti i tempi producendo saggi rivolti agli addetti ai lavori. Questi due tipi di critica possono contaminarsi nella loro versione web.

In quanto ai canali esistono i siti di *fan subcultures* che si avvicinano agli approcci accademici in quanto prevedono descrizioni di scene, analisi e giudizi. Il loro supporto è il *webzine* che può assumere la forma di rivista cartacea trasposta sul web senza nessuna variazione (*Segnocinema*, *Filmcritica*), di adattamento di rivista dove si introducono meccanismi interattivi (*Nocturno*, *Sentieri Selvaggi*, *Cinematografo*) o di rivista nata su internet e in quanto tale pensata per il web (*Gli Spietati*, *Cinema del Silenzio*).

Altri contenitori critici sono i blog, che si dividono in blog personali (un decimo dei blog italiani sono di cinema e spettacolo), con titoli e nomi sarcastici, provocatori, divertenti o poetici, e blog collettivi o ufficiali, piú neutri e correlati da giudizi critici espressi in voti o stellette. Un esempio di titolo sar-

[3] Maurizio De Bonis, "Dossier: Lo stato della critica", *Cinecritica*, 56, ott.-dic., 2009.

[4] David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*.

castico di un blog personale potrebbe essere quello firmato da Gabriele Niola: *…ma sono vivo e non ho piú paura*. Nel sito *I Licaoni* si ironizza sullo stile di questo blog, riassumendo sette principi a cui il succitato Niola si atterrebbe. Cosí detta il *vademecum* del recensore niolano:

> Apertura con frase ad effetto: “Che XXX non fosse un genio lo dicevo da tempo”.
> 2. Mettere in risalto espedienti ricorrenti nell’opera di un regista a conferma del proprio occhio fino e attento.
> 3. Mai sperticarsi in lodi. Mai eccedere in critiche. Mantenere sempre un contegno: “È un film straordinario; certo, non un capolavoro” o viceversa: “È un film inguardabile, ma con qualche scena realmente entusiasmante”.
> 4. Buttare nella mischia ogni tanto l’espressione: “Nel film c’è/non c’è un’idea di cinema”.
> 5. Individuare i piú prelibati bocconi cinematografici etichettandoli come “chicca”.
> 6. Inserire qua e là del maschilismo strisciante.
> 7. Usare sempre un avverbio prima degli aggettivi. Mai “bello” ma sempre “Inaspettatamente bello”.[5]

Oltre agli aspetti stilistici a cui si fa riferimento, seppur in forma parodica in questo *vademecum*, si possono osservare su questi supporti digitali gli effetti della “metarecensione”, cosí come la definisce Bisoni,[6] per la quale gli autori del blog amano ironizzare sui tipici eccessi, gusti e vizi della stessa critica e del pubblico e l’“effetto continuità”, che tende a ‘linkare’ il blog con altri con cui abbia certe affinità. Un’altra possibilità è il portale o sito il cui tipico esempio è il celebre *Mymovies*, che accoglie recensioni di una redazione, cosí come quelle di critici ma anche e soprattutto di utenti, il cui commento viene riportato nella sua totalità. Tutti i commenti sono votabili e il ‘mymometro’ indica la media di tutti questi giudizi dei lettori e inoltre non esiste nessun tipo di censura, se non quella che elimina la presenza di commenti volgari. Per ultimo ricordiamo i *social network* quali facebook e twitter, che per la loro popolarità non necessitano di ulteriori commenti. Aggiungiamo che dal 2009 esiste il Mouse d’oro, premio della critica *on-line* presente nei principali festival cinematografici italiani, a suggellare il peso che la nuova critica sembra aver assunto nel panorama del nuovo millennio.

Fatta questa prima ricognizione del nuovo panorama critico digitale e delle sue relazioni con la critica analogica vorremmo proporre uno studio di caso, paragonando di cosa e come si scrive in testate e pagine web diverse su di uno stesso film, e soprattutto su un determinato aspetto di questo. Il film che abbiamo scelto è l’ultima opera di Paolo Virzí, considerato il regista del cinema

[5] Citato nello stesso sito di Gabriele Niola *…ma sono vivo e non ho piú paura*.

[6] C. Bisoni, *op. cit.*, pp. 109-110.

contemporaneo erede della commedia all'italiana. *Il capitale umano* è però tutt'altro che una commedia, e la prima analisi che abbiamo fatto è stata quella di identificare quali sono gli aspetti che i recensori di questo film hanno considerato. Come si può osservare dalla tabella, quasi tutti, tranne il critico figura-ponte e il blogger, hanno raccontato la trama del film, ma riguardo al titolo solo il primo critico e quello della rivista trasposta sul web lo hanno commentato.

Si tratta di un titolo che porta con sé una carica pesante e fa riferimento a come con certo cinismo le assicurazioni calcolano il premio che devono avere i familiari di una vittima di un incidente in base al valore che la persona ha di generare reddito, calcolata in termini di rete di amici e in base a vari altri parametri, come recita una didascalia che precede i titoli di coda del film.[7] In relazione alla fonte letteraria de *Il capitale umano*, l'omonimo romanzo dello scrittore statunitense Stephen Amidon, quasi tutti menzionano il libero adattamento dell'opera letteraria, eccetto il portale *Mymovies*. L'ottima recitazione degli attori tra i quali Valerio Golino, Valeria Bruni Tedeschi, Fabrizio Bentivoglio e Luigi Lo Cascio viene sottolineata da quasi tutti, escludendo la rivista adattata al web.

All'unanimità tutti evidenziano la feroce critica che il film fa alla società odierna italiana mentre solo la figura-ponte si sofferma ad analizzare il peso che la dimensione spaziale ha nel film. La rivista adattata al web e il portale sono gli unici a non menzionare e commentare la vasta e interessante filmografía anteriore di Virzí ed infine solo lo stesso *Mymovies* e la rivista nata sul web danno un voto al film. Come possiamo osservare, a parte quest'ultima questione numerica, non ci sono eclatanti differenze nel selezionare il cosa si deve dire di un film:

	Figponte Caprara	Webzine 1 Segnocinema	Webzine 2 Sentieri	Webzine 3 Spietati	Blog Niola	Portale Mymovies
Trama		✓	✓	✓		✓
Titolo	✓		✓			
Fonte	✓	✓	✓	✓	✓	
Attori	✓	✓		✓	✓	✓
Società	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Spazio	✓					
Filmografia	✓	✓		✓	✓	
Voto				✓		✓

[7] Nel film per il giovane cameriere vittima di un incidente si calcolavano 219 mila euro mentre leggiamo sul quotidiano *La Repubblic*a che un italiano nel 2008 ne valeva 342 mila (Andrea Greco, "Ecco il vero 'capitale umano': ogni italiano vale 342mila euro, ma le donne la metà", *La Repubblica*, 23 febbraio 2014).

Vediamo ora come si comportano gli stessi attori critici nel modo di parlare di un aspetto specifico del film che ne segna l'originalità narrativa. La stessa storia infatti è raccontata piú volte con una variazione del punto di vista del personaggio:

> Otto personaggi si dispongono, cosí, in un ciclo di quattro capitoli visti da diversi punti di vista come in un *Rashomon* della Brianza a partire dal notturno incidente stradale che ha ridotto in fin di vita un cameriere reduce da un *catering* e fatto scattare una tenace indagine della polizia locale.[8]

Nelle righe di Caprara, la nostra figura-ponte, si fa riferimento a un film di Akira Kurosawa del 1950 dove un crimine viene ricostruito attraverso il racconto di quattro testimoni diversi. Questa citazione cinematografica fa l'occhiolino a un lettore cinefilo che sa di cosa si sta parlando. Il critico Ignazio Serratore che scrive su *Segnocinema*, rivista solamente trasposta sul web, commenta:

> Ma il vero punto di forza del film è quello di rileggere parte della storia da tre angolazioni diverse; la prima con gli occhi di Dino, la successiva con quella di Carla e l'ultima con quella di Serena. Non siamo dalle parti di *Rashomon*, di *Sliding doors*, né de *La commare secca* ma di fronte ad una suggestiva ed originale ricerca narrativa che mostra un *loop* che si avvolge e che si dipana all'indietro e che ci fa ri-vedere alcune sequenze, già mostrate in precedenza, con sguardi diversi (e non opposti) della stessa vicenda.[9]

Qui le citazioni cinematografiche abbondano, aggiungendone una non proprio adeguata di un film inglese del 1998, dove veniva messo in scena tutto quello che sarebbe successo se la protagonista avesse preso la metropolitana e tutto quello che si sarebbe trovata a fare se l'avesse persa, con una struttura binaria di continuo passaggio tra le due situazioni. Piú appropriato il riferimento a *La commare secca*, opera prima di Bernardo Bertolucci, scritta da Pier Paolo Pasolini, una sorta di *Rashomon* all'italiana del 1962 dove cinque testimoni ricostruiscono l'assassinio di una prostituta. Senza citazioni cinematografiche ma rivelandone la struttura utilizzando una terminologia editoriale come 'capitolo', che è poi quella adottata dal film, Pietro Masciullo cosí descrive il film sulla rivista adattata per il web:

> Il film di Paolo Virzí ricostruisce pazientemente le vite di questi "smisuratamente normali" *characters*, utilizzando la vecchia cara tecnica della suddivisione in capitoli: tornando indietro nel tempo ogni volta, riproponendo i fatti secondo tre punti di vista diversi (Dino, Carla, Serena) e disegnando cosí le mille sfumature di nero intraviste nel dietro le quinte della ricchissima borghesia italiana.[10]

[8] Valerio Caprara, "Il capitale umano", 8 gennaio 2015.
[9] Ignazio Senatore, "Il capitale umano", *Segnocinema,* 183, 2014, 14 dicembre 2014.
[10] Pietro Masciullo, "Il capitale umano", *Sentieri Selvaggi*, 5 gennaio 2014.

Ben piú generico risulta Roberto Tallarita, che scrive sulla rivista nata sul web dicendo: "E poi ci sono i punti di vista di tre personaggi, che ripartono dalla stessa mattinata per giungere alla sera fatale."[11] Passiamo ora a vedere come il blogger recensisce il film in modo quasi didascalico: "In *Il capitale umano* vediamo sempre i medesimi eventi (che si svolgono in circa 6 mesi) prima dal punto di vista di un personaggio, poi da quello di un altro, poi di un altro ancora, e solo infine con la consueta prospettiva oggettiva del cinema".[12] Infine un utente del portale *Mymovies* riprende la terminología letteraria per parlare chiaramente del meccanismo narratologico: "Ottima la sceneggiatura che, spezzando la trama in quattro capitoli principali, narra gli avvenimenti da tre punti di vista diversi (Bentivoglio, Bruni Tedeschi, Gioli) per arrivare poi, nel quarto capitolo, alla spiegazione del titolo del film".[13]

Da quest'analisi piú puntuale ci sembra emergere che quello che distanzia il critico tradizionale o professionista dai neofiti che circolano sul web non sia certo la sensibilità nel cogliere certi aspetti quanto piuttosto il *background* culturale che porta a poter fare analogie e paragoni con disinvoltura spaziando tra epoche e cinematografie diverse. Seppure sappiamo che i blogger cinefili si nutrono di cinema leggendo e vedendo molto, concludiamo ponendoci questa domanda. È proprio vero, come sosteneva Paolo Cerchi Usai, che tutti a loro modo sono davvero dei critici?

Bibliografia[14]

Bisoni, Claudio, *Il linguaggio della critica cinematografica*. Bologna, Revolver Libri, 2003.

Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Caprara, Valerio, "Il capitale umano", 8 gennaio 2015. http://www.valeriocaprara.com/dettaglio.asp?id=759

Cerchi Usai, Paolo, "Chi ha rapito la critica", *Segnocinema*, n. 166, 2010. http://www.segnocinema.it/archivio/SegnoSpeciale166.pdf

De Bonis, Maurizio, "Dossier: Lo stato della critica", in *Cinecritica*, 56, ott.-dic. 2009.

Fafia61, "Il capitale umano", 25 gennaio 2014. http://www.mymovies.it/film/2014/ilcapitaleumano/pubblico/

[11] Roberto Tallarita, "Il capitale umano", *Gli Spietati*, 13 gennaio 2014.

[12] Gabriele Niola, "Il capitale umano", *…ma sono vivo e non ho piú paura*, 20 dicembre 2013.

[13] Fafia61, "Il capitale umano", *Mymovies*, 25 gennaio 2014.

[14] Tutti i riferimenti a siti web sono stati consultati il 29 dicembre 2015.

GRECO, Andrea, "Ecco il vero 'capitale umano': ogni italiano vale 342mila euro, ma le donne la metà", *La Repubblica*, 23 febbraio 2014. http://www.repubblica.it/economia/finanza/2014/02/23/news/ecco_il_vero_capitale_umano_ogni_italiano_vale_342mila_euro_ma_le_donne_la_met-79432483

MASCIULLO, Pietro, "Il capitale umano", *Sentieri Selvaggi*, 5 gennaio 2014, http://www.sentieriselvaggi.it/?p=55137.

NIOLA, Gabriele, "Per un mondo del *cineblogging* piú pulito", *…ma sono vivo e non ho piú paura*, 3 settembre 2008. http://sonovivoenonhopiupaura.blogspot.mx/2008/09/per-un-mondo-del-cineblogging-pi-pulito.html

NIOLA, Gabriele, "Il capitale umano", *…ma sono vivo e non ho piú paura*, 20 dicembre 2013. http://sonovivoenonhopiupaura.blogspot.it/2013/12/il-capitale-umano-2013-di-paolo-virzi.html

RUSSO, Maria Cristina, *Attacco alla casta, La critica cinematografica al tempo dei social media*. Recco, Le Mani, 2013.

SENATORE, Ignazio, "Il capitale umano", *Segnocinema*, 183-2014, 14 dicembre 2014. Disponibile in http://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/il-capitale-umano/

TALLARITA, Roberto, "Il capitale umano", *Gli Spietati*, 13 gennaio 2014. http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=5198

Valter e Griselda y la matriz petrarquesca de la difusión griseldiana en la península ibérica[1]

Francisco José Rodríguez Mesa
Universidad de Córdoba (España)

De los cien relatos que componen la obra más conocida de Boccaccio tal vez sea la historia de Griselda la que ha gozado de una mayor y más heterogénea difusión con el paso del tiempo. Si bien es cierto que todos los datos que tenemos hasta hoy parecen apuntar al hecho de que el autor certaldés fue el responsable de la configuración argumental de la historia tal y como la conocemos hoy en día,[2] no es menos cierto que su difusión o, al menos, el comienzo de la misma fue responsabilidad casi exclusiva de la versión latina que Petrarca decidió llevar a cabo de la *novella* con el título de *De insigni obedientia et fide uxoris*. Esta versión en la lengua de Roma fue la principal responsable que puso en circulación un texto que, tanto por motivos lingüísticos como debido al enfoque de la obra en que se insertaba, se mostraba inicialmente circunscrito a un ámbito cultural y geográficamente bastante limitado.

Los pormenores de la composición del *De insigni obedientia et fide uxoris* se encuentran en el mismo testimonio que recoge el texto original y que, además, aporta datos significativos del proceso de recepción por parte de Petrarca de texto origen; nos referimos a la tercera carta del libro XVII de las *Seniles*.[3]

Esta epístola, dirigida al amigo Boccaccio[4] y datada el 4 de junio de 1373, es asimismo de gran interés para conocer la personalidad y la concepción de la cultura y de la labor literaria de Petrarca. La carta se abre con la afirmación,

[1] Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad Español "Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos xii-xiv)", FFI2014-55628-P.

[2] Entre la enorme cantidad de estudios acerca del motivo griseldiano, remitimos para una visión de conjunto de la problemática concerniente a su origen a los estudios clásicos de Wirt Armistead Cate, "The Problem of the Origin of the Griselda Story", *Studies in Philology*, 29, 3, 1932, pp. 389-405 y William Edwin Bettridge, "New Light on the Origin of the Griselda Story", *Texas Studies in Literature and Languages*, 13, 2, 1971, pp. 153-208.

[3] José Luis Quezada, "La *Historia Griseldis* de Petrarca, ¿culminación ideal de una amistad literaria?", en Mariapia Lamberti, Fernando Ibarra y Sabina Longhitano (eds.), *Boccaccio, influenza e attualità*, pp. 67-78, muestra las líneas maestras de la relación entre las *Seniles* y el *De insigni obedientia*.

[4] Al margen de la reciente obra de Francisco Rico, *Ritratti allo specchio. Boccaccio, Petrarca*, acerca de la relación entre las "Due Corone", remitimos a F. Ibarra, "Dal *preceptor inclitus* all'*amicus*: Boccaccio e Petrarca tra l'ammirazione unilaterale e la finta amicizia", en M. Lamberti, F. Ibarra y S. Longhitano (eds.), *op. cit.*, pp. 57-65 para una visión de conjunto acerca de los elementos históricos y literarios de esta amistad.

por parte del aretino, de que había recibido poco tiempo atrás un ejemplar del *Decameron* de Boccaccio a la par que aseguraba que era la primera vez que tenía noticia de la obra pero que, dadas las dimensiones y las características de la misma, no se había molestado en leerla con atención. En lugar de ello, Petrarca afirma "Excucurri eum, et festini viatoris in morem, hinc atque hinc circumspiciens nec subsistens".[5]

En este rápido recorrido por las páginas del códice, de cuyo estilo poco elevado o de cuya temática poco decorosa en algunos pasajes Petrarca excusa a su amigo por tratarse de una obra de juventud, al aretino le llamó particularmente la atención la última *novella* de la obra por considerarla

> multis precedentium longe dissimilem posuisti, que ita michi placuit meque detinuit, ut inter tot curas, que pene mei ipsius immemorem fecere, illam memorie mandare voluerim, ut et ipse eam animo, quotiens vellem, non sine voluptate repeterem, et amicis ut sit confabulantibus renarrarem, si quando aliquid tale incidisset. (*Seniles*, XVII, 3, pp. 109-110)

El goce que Petrarca pareció experimentar con la historia de Griselda llegó hasta el punto de que le hizo tomar la decisión de dejar por un momento sus importantes quehaceres y "calamum arripiens, historiam ipsam tuam scribere sum aggressus, te haud dubie gavisurum sperans, ultro rerum interpretem me tuarum fore. Quod non facile alteri cuicunque prestiterim, egit me tui amor et historie" (*Seniles*, XVII, 3, p. 110). Esta disposición a verter el relato boccacciano en palabras petrarquescas fue una de las ideas más felices y con mayor trascendencia de toda la literatura del Trescientos italiano, dado que supuso la creación de uno de los mayores *best sellers* de la época.

A raíz de la difusión de la obra petrarquesca comenzaron a surgir versiones[6] griseldianas en distintas áreas geográficas que ya ponen de manifiesto uno de los rasgos que más llama la atención de las revisitaciones de esta historia: la frecuencia de adaptaciones intermediales. De hecho, ya la primera versión de Griselda, la de Petrarca, conlleva una mutación genérica, pues se pasa del microtexto de Boccaccio, insertado en una macrohistoria o *cornice*, a un relato autónomo e independiente que actúa y existe por sí mismo. La vía intermedial inaugurada por el aretino fue seguida posteriormente, entre otros, por Philippe

[5] A falta aún de una edición moderna y fiable de las últimas *Seniles*, las citas de XVII, 3 provienen de Robert M. Correale y Mary Hamel (eds.), *Sources and Analogues of the Canterbury Tales* I, p. 109.

[6] Utilizamos el término versión, tal y como lo define D'Agostino, "per indicare una traduzione fatta con intenti letterarî, quella in cui il testo d'arrivo, grazie all'estrema 'adeguatezza' con cui è reso, fa a gara col testo di partenza nel riprodurre gli elementi connotativi che lo distinguono". Alfonso, D'Agostino, "'Legame musaico' e traduzione: esempî medievali romanzi", en Maria Grazia Cammarota y Maria Vittoria Molinari (eds.), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, pp. 27-28.

de Mezières en Francia, con su obra de teatro titulada *Historia de Griselda en rima y por personajes* (1395); por Heinrich Steinhöwel, en Alemania, que coloca el relato de Griselda como colofón a su traducción del *De mulieribus claris*, publicado por primera vez en 1473 bajo el título *Von etlichen Frowen*; o por Geoffrey Chaucer en el "Cuento del erudito", recogido en los *Cuentos de Canterbury*.[7] Paradójicamente, entre las principales obras que, dentro de los límites cronológicos de la Edad Media, reflejan la fortuna del tema griseldiano, *Valter e Griselda*, de Bernat Metge, podría considerarse casi como un *unicum* en lo que concierne a la fidelidad genérica para con su fuente.[8]

Sin embargo, incluso en la muestra de amistad por Boccaccio que la composición implica, Petrarca no deja de lado su particular modo de entender la literatura, y como muestra de ello, en su descripción del proceso compositivo el autor cita a Horacio para explicar su método traductor:

> ita tamen, ne Horatianum illud poetice artis obliviscerer: "Nec verbum verbo curabis reddere fidus / Interpres": historiam tuam meis verbis explicui, imo alicubi aut paucis in ipsa narratione mutatis verbis aut additis, quod te non ferente modo sed favente fieri credidi. Que licet a multis et laudata et expetita fuerit, ego rem tuam tibi non alteri dedicandam censui. Quam quidem an mutata veste deformaverim an fortassis ornaverim, tu iudica; illuc enim orta illuc redit, notus iudex, nota domus, notum iter, ut unum et tu noris, et quisquis hec leget, tibi non michi tuarum rationem rerum esse reddendam. (*Seniles*, XVII, 3, p. 111)

Según la concepción medieval de la traducción, estos frecuentes cambios entre el texto origen y el texto meta parecían no afectar su grado de fidelidad con relación al original, con respecto al cual la versión podría definirse, en ocasiones, como la materialización o el resultado de la inspiración del autor-traductor. Piénsese, en este sentido, en la difusa frontera que separa las traducciones de las adaptaciones en el Medioevo. Dicho de otro modo, en la mayoría de los casos, la traducción en la Edad Media se concibe como un procedimiento mediante el cual se transvasa el contenido de una obra A, no a una traducción A', sino a otra obra B. Naturalmente, el núcleo de B contiene buena parte de los constituyentes de A, pero estos han pasado por una serie de procesos de reelaboración (conscientes o inconscientes) de una magnitud tal que se hace imposible considerar a B como una mera variante lingüística de A.

[7] Como en el caso de Steinhöwel, consideramos la obra de Chaucer como el fruto de un proceso de adaptación intermedial dado que, partiendo del *De insigni obedientia* petrarquesco, recorre el camino opuesto al del aretino, volviendo a insertar la versión en una macrohistoria y haciéndola formar parte de un todo mucho más extenso.

[8] Recuérdese que la versión catalana deriva de la latina y que en ambos casos la narración se inserta en una epístola, en el caso de Petrarca dirigida al mismo Boccaccio y en Metge destinada "A la molt honorable e honesta senyora madona Isabel de Guimerà". Bernat Metge, *Valter e Griselda i altres textos*, p. 29.

Según D'Agostino,[9] un proceso común de transposición endo o intralingüística podría esquematizarse según la fórmula $T_1 (L_1, R_1) \rightarrow T_2 (L_1/L_2, R_2)$, donde T indica el texto, L la lengua en que está compuesto y R el conjunto de estrategias retóricas y poéticas que se ponen de manifiesto en él. No obstante, si nos centramos exclusivamente en el ámbito medieval, esta fórmula adolece de una carencia fundamental: la del contexto (C), entendiendo este como un complejo en el que se dan cita tanto las características o reglas de las culturas (geográficas y cronológicas) de composición y recepción como los rasgos textuales o literarios de cada texto.[10] De hecho, en nuestra opinión, la importancia del contexto es tal que llegaría a englobar la lengua y las estrategias retóricas y poéticas del texto pero, al margen de estas, acomunaría otros constituyentes igualmente importantes. Por consiguiente, la traducción medieval podría ser formulada mediante el algoritmo $T_1 [C_1 (L_1, R_1)] \rightarrow T_2 [C_1/C_2 (L_1/L_2, R_2)]$.

Esta fórmula, asimismo, cuenta con la ventaja de que puede ser aplicada con relativa solvencia a aquellos textos que se sitúen en un terreno intermedio entre la traducción y la adaptación porque presenten una adherencia de contenido importante con respecto al texto origen, aunque el modo de presentar los hechos vaya por otros derroteros. Piénsese, por ejemplo, en las versiones griseldianas ya citadas de Steinhöwel[11] o Chaucer, donde buena parte de las divergencias con respecto a la fuente petrarquesca derivan de la finalidad para la que fueron concebidas, así como de los distintos contextos en que serían recibidas.

Llegados a este punto, señaladas las principales ideas de Petrarca sobre la labor de adaptación que estaba realizando y analizado de manera teórica el proceso de traducción en la Edad Media, discurriremos sobre la primera obra que propició la difusión de esa Griselda petrarquizada que es el *De insigni obedientia et fide uxoris* en la Península Ibérica: el *Valter i Griselda* de Bernat Metge. Esta obra es extremadamente significativa por su temprana datación, ya que está fechada en 1388, apenas quince años después de la composición de la *Seniles* XVII, 3, pero además destaca por haber sido el texto origen al que, de modo más o menos directo, remiten dos testimonios griseldianos del siglo XVI: la segunda patraña de *El patrañuelo* de Joan Timoneda y el relato III, 5 de los *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso, responsable de la primera incursión del motivo en Portugal.

Como se ha dicho, la obra de Metge constituye el primer testimonio del motivo de Griselda en tierras ibéricas. Escrito en prosa y en lengua catalana, *Valter e*

[9] Alfonso D'Agostino, "Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali", en M. G. Cammarota y M. V. Molinari (eds.), *Testo medievale e traduzione*, p. 153.

[10] En nuestra opinión, estos rasgos trascienden el ámbito de lo meramente retórico o poético, al erigirse como elementos fundamentales cuestiones como el estilo o el pensamiento del autor, el público para el que se compone la obra, la finalidad de la misma, etc.

[11] Véase Francisco José Rodríguez Mesa, "*Von etlichen Frowen*: una modificación de Steinhöwel sobre la obra de Boccaccio", *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, 2009, 127-138.

Griselda nace, según el juicio de Martín de Riquer, del conocimiento que el autor catalán tuvo de las *Seniles* petrarquescas a través de Pere de Pont, escribano de la corte de Juan I, donde el humanista trabajó como secretario de la Cancillería Real.

El texto ha sido valorado por la belleza y la novedad de su estilo, noble y preciso, dentro del contexto de las letras catalanas de la época. En este sentido, Martín de Riquer describió la obra como "la instauración de una prosa artística de cuño nuevo, que intenta reproducir en la lengua romance unos primores estilísticos que sólo parecían propios del latín clásico" con la que Metge declara una "clara confesión de haberse adherido entrañablemente y con plena conciencia a las letras nuevas".[12]

Metge tradujo el *De insigni obedientia* haciendo gala constantemente de una enorme estima y un gran reconocimiento para con Petrarca, como prueban tanto la dedicatoria como el epílogo de la obra. Asimismo, la devoción por el texto origen se refleja en la fidelidad formal con respecto a las *Seniles*, puesto que Metge también introduce su relato en una epístola, en esta ocasión dirigida "a la molt honorable e honesta senyora madona Isabel de Guimerà",[13] de quien sabemos que fue hija de Berenguer de Relat, tesorero de la reina Leonor, casada en 1372 con Gispert de Guimerà, señor de Ciutadilla.[14]

Por lo que respecta a la forma, la epístola se puede dividir en tres partes de muy desiguales dimensiones pero de similar interés según los motivos de la obra que se quieran analizar. En los extremos del texto hallamos una "Lletra dedicatòria" a modo de introducción y una "Lletra d'endreça" a manera de conclusión de la obra que delimitan el relato griseldiano propiamente dicho. En estos paratextos se exponen aquello que Genette denominó "les thèmes du pourquoi" y "les thèmes du comment" de la historia;[15] esto es, los motivos que han llevado al autor a componer la obra y los objetivos que persigue con ella.

En ambos paratextos, escritos en un estilo solemne y con una notable elegancia lingüística, se alude a Petrarca con una doble intención bastante clara: por un lado, para ennoblecer la obra metgeana y, por otro, arguyendo al *topos* de la falsa modestia, para exaltar la humildad del catalán, cuyas letras, "en esgordament del llatí en què Petrarca la posà, és fort grossera".[16] Prueba de la falsa modestia que esta afirmación esconde la encontramos en el orgullo con el que Metge describe la difusión que el tema griseldiano alcanzó –al menos en ámbito catalán– a finales del siglo XIV,[17] acerca de lo cual en *Lo somni*, su obra

[12] Martín de Riquer, *Obras de Bernat Metge*, pp. 48-49.

[13] B. Metge, *Valter e Griselda i altres textos*, p. 29.

[14] Julia Butiñá Jiménez, "De Metge a Petrarca pasando por Boccaccio", *Revista de Filología*, 9, 1993, p. 220.

[15] Gérard Genette, *Seuils*, pp. 212-213.

[16] B. Metge, *Valter e Griselda i altres textos*, p. 52.

[17] Téngase en cuenta en este sentido que los registros de bautismo de la época recogen una frecuencia notable del nombre "Griselda" en el área barcelonesa entre el ocaso del siglo XIV y el

maestra datada en 1399, afirma: "La paciència, fortitud e amor conjugal de Griselda, la història de la qual fou per mi de llatí en nostre vulgar transportada, callaré, car tant és notòria que ja la reciten per enganar les nits en les vetlles e com filen en hivern entorn del foc".[18]

A pesar de la clara derivación petrarquesca de *Valter e Griselda*, Metge era perfectamente consciente de que su texto origen era, a su vez, un texto meta de proveniencia boccaccesca y así lo demostró Riquer al asegurar que "en adreçarse a la seva amiga Isabel de Guimerà, en la lletra proemial i epilogal, [Metge] manlleva conceptes i frases dels mots amb què Petrarca dedicà la seva versió a aquell [Boccaccio]".[19] Mencionamos este fenómeno ya que, si bien fue destacado en un momento relativamente temprano de los estudios metgeanos, la tendencia general de la crítica posterior ha consistido en obviar o, incluso, desterrar esta observación hasta el punto de que ha habido estudiosos que han afirmado que "a parte la descrizione iniziale sul Marchesato di Saluzzo, in cui Metge è molto conciso, proprio come Boccaccio, ci sono altri elementi che ci possano far ritenere che egli si sia attenuto a quel testo. Molto probabilmente [Metge] conosceva Boccaccio".[20] Este testimonio destaca porque comporta dos factores distintos. En primer lugar, refleja una tendencia tan frecuente como errada a la hora de establecer las fuentes metgeanas, puesto que la crítica ha solido identificar la mera conciencia por parte del autor catalán acerca de la no originalidad del *De insigni obedientia* con la constatación de que su versión de la historia griseldiana estuviese basada en igual medida en la obra de Petrarca y en la de Boccaccio, cuando basta un vistazo general a las características –incluso léxicas– del texto para que salte a la vista que esto no es así.

Por otro lado, y no menos llamativo cabría hablar de la pertinencia o, si se prefiere, de la exactitud del ejemplo citado. Alude Tavani a una cierta concisión de estilo en la presentación geográfica que comporta el íncipit del relato metgeano y que podría ser motivo de parangón con *Decameron* X, 10. En esta línea cabe destacar que la contextualización geográfica en Boccaccio, más que concisa es inexistente, pues Dioneo se limita a observar que la historia que se propone narrar aconteció "già è gran tempo [...] tra' marchesi di Sanluzzo";[21] dicho de otro modo, la historia de Griselda no se ubica en términos locativos, sino tomando como base por un lado el factor temporal y, por otro, el rango social de uno de los personajes. En contraste con ello, Metge refiere "En Itàlia és una província ornada de molts notables castells e viles apellada lo Marquesat

ecuador del xv. No en vano, el mismo Metge dio este nombre a una de sus hijas (J. Butiñà, *op. cit.*, p. 229).

[18] B. Metge, *Lo somni*, pp. 121-122.

[19] M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, p. 373.

[20] Giuseppe Tavani, "La Griseldis de Petrarca i la Griselda de Bernat Metge", *Els: Revista de Llengua i Literatura*, 16, 1979, p. 100.

[21] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, p. 1234.

de Saluça".[22] Teniendo en cuenta el amplio excursus geográfico trazado por el aretino, a nuestro juicio, la descripción del catalán no obedece a la brevedad de Boccaccio, sino a una síntesis extrema de la descripción con la que se abre el *De insigni obedientia*.[23]

Si hay un aspecto en el que *Valter e Griselda* muestra una relación conflictiva tanto con Petrarca como con Boccaccio es su intencionalidad y, sobre todo, la relación de esta con la audiencia femenina. Recordemos que *Decameron* X, es la jornada en la que "si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a fatti d'amore o d'altra cosa",[24] hecho que contrasta con las palabras introductorias de Dioneo a su narración, fragmento clave para entender quién es el protagonista boccacciano:

> Mansuete mie donne, per quel che mi paia, questo dí d'oggi è stato dato a re e a soldani e a cosí fatta gente: e per ciò, acciò che io troppo da voi non mi scosti, vo' ragionar d'un marchese, non cosa magnifica ma una matta bestialità, come ben che ne gli seguisse alla fine; la quale io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avenisse.[25]

Mediante estas palabras, Dioneo establece claramente que el personaje principal de su relato será el marqués, si bien por oposición al tema general de la jornada no contará de él hechos magnánimos, sino una "matta bestialità". En la esfera narrativa que este breve comentario crea Gualtieri y Griselda ocupan sus respectivos lugares: el primero como motor de la acción, la segunda como sujeto paciente de las decisiones de su marido. Cierto es que esta estructura permanece inmutable en todas las versiones griseldianas, pero con Petrarca se inaugura un ubérrimo filón en el que el sentido último de la obra se basa en el comportamiento de la esposa y, más concretamente, en su paciencia, que se juzgará como digna o no de imitación según la versión de la que se trate:

> Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris patientiam, que michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem femine constantiam exercitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant,

[22] B. Metge, *Valter e Griselda i altres textos*, p. 30.

[23] "Est ad Italie latus occiduum Vesullus ex Apenini iugis mons unus altissimus, qui, vertice nubila superans, liquido sese ingerit etheri, mons suapte nobilis natura, Padi ortu nobilissimus, qui eius e latere fonte lapsus exiguo, orientem contra solem fertur, mirisque mox tumidus incrementis brevi spatio decurso, non tantum maximorum unus amnium sed fluviolum a Virgilio rex dictus, Liguriam gurgite violentus intersecat; dehinc Emiliam atque Flaminiam Venetiamque disterminans multis ad ultimum et ingentibus hostiis in Adriacum mare descendit. Ceterum pars illa terrarum de qua primum dixi, que et grata planitie et interiectis collibus ac montibus cicumflexis, aprica pariter ac iocunda est, atque ab eorum quibus subiacet pede montium nomen tenet, et civitates aliquot et opida habet egregia". Francesco Petrarca, *De insigni oboedientia*, *Opere latine*, p. 1312.

[24] G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 1111.

[25] *Ibid.*, p. 1233.

> qui licet (ut Iacobus ait Apostolus) intentator sit malorum, et ipse neminem temptet.[26]

Estos cambios modifican sustancialmente la concepción boccaccesca en diversos aspectos. En primer lugar, la moral vulgar y misógina predominante en Boccaccio se convierte en Petrarca en un asunto de voluntad divina, pues "Griselda se comportó con Gualtieri como el hombre debería comportarse con Dios".[27] Por otra parte, al situarse la pastora convertida en consorte y su templanza como centro de la narración, el marido no es más que el sujeto del que derivan las tribulaciones que la esposa resiste estoicamente y de las que, por lo general, se extraerá la conclusión –moralizante o no– de la historia. Asimismo, queda claro que la "matta bestialità" a la que alude Dioneo tiene que ver con el sufrimiento que Griselda experimenta como consecuencia de su fidelidad y de la obediencia a su marido, hecho que hace al narrador concluir que "anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria".[28] En contraste tanto con estas palabras como con el nuevo enfoque dado a la ejemplaridad de la historia por parte del aretino, Metge es el primer autor que dirige su obra a una mujer en concreto, Isabel de Guimerà, y lo hace porque

> Com la dita història sia fundada en virtuts de paciència, obediència e amor conjugal, e a mi sia cert que, entre les altres virtuts, vós, senyora, siats dotada d'aquestes singularment, per ço he deliberat d'arromançar la dita història, e de trametre-la-us *perquè vós e les altres dones virtuoses prenats eximpli de les coses en aquella contengudes*.[29]

Dicho de otro modo, Metge es el primer autor que transmite la historia griseldiana con un claro propósito ejemplarizante e imitativo en el ámbito conyugal; es más, en la epístola final el autor califica de "menyscreents e viciosos"[30] a quienes privan el relato de una dimensión moral. Además *Valter e Griselda* es solo el primero de una larga cadena de testimonios ibéricos que perpetúan esta idea, algunos de los cuales, como la segunda patraña de Timoneda o el testimonio portugués de Trancoso son, como se ha indicado más arriba, de derivación metgeana, pero otros –como la versión recogida en los *Castigos e dotrinas que un sabio daba a sus hijas*– pertenecen a una genealogía ajena a la versión catalana.

Si bien la finalidad constituye la principal divergencia entre el testimonio catalán y el *De insigni obedientia*, cabe destacar una serie de diferencias de na-

[26] F. Petrarca, *op. cit*., p. 1336.

[27] María Hernández Esteban, "Lecturas del relato de Griselda: *Decameron*, X, 10 y *Seniles*, XVII, 3", en *Rivista di Letteratura Italiana*, IX, 3, 1991, p. 398.

[28] G. Boccaccio, *op. cit*., p. 1248.

[29] B. Metge, *Valter e Griselda i altres textos*, p. 29. La cursiva es nuestra.

[30] *Ibid*., p. 52.

turaleza argumental o textual que hacen diferir ambas obras y que han llevado a algunos autores, como a Tavani[31] o a Butiñà,[32] a señalar una serie de débitos decameronianos en la obra metgeana que, a nuestro juicio, no son más que necesidades contextuales de los pasajes concretos a los que afectan. Veamos estos casos con más detenimiento.

Uno de los primeros ejemplos de este fenómeno se halla en la apertura de la narración propiamente dicha, cuando los súbditos piden al señor de Saluzzo que no tarde en contraer matrimonio "acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero".[33] Como se puede apreciar, en la obra boccaccesca la petición se describe en estilo indirecto y de modo muy rápido; en cambio, Petrarca narra la situación de manera mucho más detallada al poner en boca de un súbdito de mayor confianza un extenso y formal discurso para convencerlo de que tome matrimonio.[34]

Metge, en un primer momento, parece traducir directamente la versión petrarquesca, dado que en su texto también el súbdito con mayor autoridad se dirige abiertamente a Valter. La única diferencia con este último es que, en el momento de la petición, el discurso del vasallo se limita a la simple frase "suplicam-te humilment que vulles pendre muller",[35] dejando completamente de lado la magnificencia y el boato del discurso latino de Petrarca. Asimismo, en la respuesta del marqués, el catalán parece moverse en una esfera intermedia entre los dos testimonios: mientras el señor de Saluzzo en el texto de Petrarca pierde cualquier rastro de la imperiosidad y el tono amenazador que definía al Gualtieri boccacciano, Metge restituye al personaje, al menos en parte, la actitud despótica originaria. En el texto de Petrarca el marqués accede a contraer matrimonio, y lo hace con unas palabras extremadamente educadas teniendo en cuenta el contexto social en que la acción se sitúa. En oposición con ello, en *Valter e Griselda* se recrea el discurso de forma notablemente más imperiosa construyéndolo en torno a la exigencia que como premisa deriva de la forma verbal *vull* 'quiero':

> Pero vull que em prometats que qualsevulla muller que jo prena, ab sobirana honor e reverència la tractes, e que entre vosaltres no haja algún qui en diga mal ne es clam de la mia elecció per mi faedora. Qualsevulla muller que jo

[31] G. Tavani, *op. cit.*

[32] J. Butiñà, *op. cit.*

[33] G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 1234.

[34] "Unum est, quod si a te impetrari sinis teque nobis exorabilem prebes, plane felicissimi finitimorum omnium futuri simus: ut coniugio scilicet animum applices, collumque non liberum modo sed imperiosum legitimo subicias iugo, idque quam primus facias. Volant enim dies rapidi, et quanquam florida sis etate, continue tamen hunc florem tacita senectus insequitur, morsque ipsa omni proxima est etati. Nulli muneris huius immunitas datur, eque omnibus moriendum est; utque id certum, sic illud ambiguum quando eveniat". F. Petrarca, *op. cit.*, p. 1314.

[35] B. Metge, *Valter e Griselda i altres textos*, p. 31.

prendré, quella vull que sia vostra senyora, e sia així tractada per vosaltres com si era filla de l'Emperador.[36]

Por lo que respecta a estos dos pasajes, si bien es cierto que a simple vista la rapidez de la solicitud de matrimonio metgeana es paralela al directo "che moglie prendesse" decameroniano, creemos que no se trata de un débito boccaccesco, sino –como en el caso de la presentación geográfica– de un simple resumen del extenso pasaje del *De insigni obedientia*. Del mismo modo, tampoco nos parece que la respuesta del marqués a la solicitud de su pueblo pruebe un claro eco decameroniano, pues se inserta en un contexto perfectamente coherente con la esfera creada por Metge y que, además, en términos de extensión e incluso de intencionalidad de caracterización, remite al aretino.

Tal vez el pasaje más claro en el que la crítica se ha apoyado para defender la postura intermedia de Metge con respecto a los textos griseldianos de Petrarca y Boccaccio tiene que ver con uno de los fragmentos que, en general, han sido más analizados en las distintas versiones de la obra: la escena del cambio de vestido de la campesina recién convertida en marquesa. En este momento, en el *De insigni obedientia* e introduciendo una novedad con respecto al *Decameron*, Petrarca hace que un grupo de damas circunden a Griselda durante su cambio de vestuario con el fin de ocultar su cuerpo al público presente: "Hinc ne quid reliquiarum fortune veteris novam inferret in domum, nudari eam iussit, et a calce ad verticem novis vestibus indui, quod a matronis circumstantibus ac certatim sinu illam gremioque foventibus verecunde ac celeriter adimplendum est".[37] En oposición con el decoro petrarquesco, Boccaccio no muestra prejuicio alguno al narrar que, tras la aceptación de convertirse en su consorte, Gualtieri "la menò fuori [a Griselda] e in presenza di tutta la compagnia e d'ogn'altra persona la fece spogliare ignuda".[38]

El testimonio metgeano narra la escena en los siguientes términos: "E per ço que ella no portàs res de la fortuna vella en la novella casa, féu-la despullar tota nua a les honrades dones qui eren aquí, e dels peus fins al cap la féu vestir de vestedures noves".[39] Es cierto que en el sintagma "tota nua" parece haber un cierto deleite por parte del catalán en la descripción de la escena que estaba totalmente ausente en la versión del aretino y que, en cambio, podría ser reconducible al "la fece spogliare ignuda" de Boccaccio. Sin embargo, si ampliamos nuestra visión al contexto en que ambas menciones se insertan, los débitos petrarquescos son más que notables incluso en el ámbito léxico, llegando a encontrarse sintagmas que prueban la traducción directa del *De insigni obedientia* en el pasaje

[36] *Ibid*., p. 32.
[37] F. Petrarca, *op. cit*., p. 1320.
[38] G. Boccaccio, *op. cit*., p. 1237.
[39] B. Metge, *op. cit*., p. 37.

metgeano.[40] Por consiguiente, una vez más nos decantamos por la idea de que el eco decameroniano en este pasaje no es más que el resultado de una necesidad de coherencia interna del fragmento, fruto –por lo tanto– de la invención de Metge que, casualmente, coincide con la descripción de Boccaccio.

Llegado a este punto, huelga señalar que entre la crítica caben aún múltiples dudas sobre las fuentes utilizadas por Metge para componer su versión de la historia de Griselda. No obstante, dejando al margen los supuestos débitos textuales o argumentales que hemos analizado, cabría argüir un razonamiento esencial de naturaleza extratextual: ¿es realmente posible –como han insinuado, entre otros, Tavani–[41] que el autor catalán conociese el texto de Boccaccio?

Para responder a esta pregunta hay que tener en cuenta distintos factores. En primer lugar, responder afirmativamente a esta pregunta o dejar la puerta entreabierta a una respuesta afirmativa conllevaría aceptar que el *Decameron* estaba en circulación en tierras catalanas en un momento tan temprano como 1387-1388, lo cual parece bastante discutible. Sin embargo, habría que tener en cuenta también qué tipo de texto sería este desconocido testimonio griseldiano de matriz boccacciana, puesto que con los datos que tenemos hoy en día sería bastante arriesgado sostener que Metge fuese capaz de haber leído la historia en un testimonio compuesto en italiano. Dado lo temprano de la datación del *Valter e Griselda*, concebir que este hipotético texto decameroniano fuese, además, el resultado de un proceso de traducción nos parece a todas luces descabellado. Por otro lado, también cabría la posibilidad de que el catalán se hubiese servido de un testimonio que, en algunos pasajes mostrase deudas con los textos de Petrarca y Boccaccio, pero tampoco tenemos noticia de algún texto temprano de estas características.[42]

Por consiguiente y para concluir, teniendo en cuenta tanto estos factores como las relaciones textuales y argumentales acerca de las que hemos discurrido más arriba, en nuestra opinión no hay motivos sólidos para cuestionar la derivación puramente petrarquesca de *Valter e Griselda*, pues todas las modificaciones que Metge opera en su texto responden a la adecuación de este al nuevo contexto literario que está creando. En otras palabras y recuperando el algoritmo sobre la traducción medieval que esbozamos al inicio de este estudio, estas modificaciones, adiciones o eliminaciones son la consecuencia directa de la entrada en escena del componente “C”, esencial para comprender que todo

[40] Nótese la disertación inicial que ambos autores hacen acerca de la simbología del cambio de vestimenta asociado al abandono de la suerte primigenia de la protagonista.

[41] G. Tavani, *op. cit*., p. 100.

[42] La única versión griseldiana anterior a la de Metge de la que tenemos noticia es la traducción en prosa al francés de Philippe de Mezières que, si bien en algunos apartados se separa del *De insigni obedientia*, lo hace de modo superficial y, desde luego, sin acercarse al *Decameron*. Hay que tener también en cuenta que en los paratextos que acompañan la obra de Metge el autor cita de modo explícito a Petrarca y no alude en ningún momento a otra fuente.

texto, en última instancia, es fruto de un contexto cultural y que, desde luego, si bien Metge fue uno de los príncipes del humanismo catalán, ni su corona ni sus dominios eran asimilables a los de Petrarca.

Bibliografía

BETTRIDGE, William Edwin, "New Light on the Origin of the Griselda Story", *Texas Studies in Literature and Languages*, 13, 2, 1971, pp. 153-208.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. Vittore Branca. Torino, Einaudi, 1992.

BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia, "De Metge a Petrarca pasando por Boccaccio", *Revista de Filología*, 9, 1993, pp. 217-231.

CATE, Wirt Armistead, "The Problem of the Origin of the Griselda Story", *Studies in Philology*, 29, 3, 1932, pp. 389-405.

CORREALE, Robert M. y Mary HAMEL (eds.), *Sources and Analogues of the* Canterbury Tales *I*. Cambridge, D. S. Brewer, 2002.

D'AGOSTINO, Alfonso, "'Legame musaico' e traduzione: esempî medievali romanzi", en Maria Grazia CAMMAROTA y Maria Vittoria MOLINARI (eds.), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*. Bergamo, Bergamo University Press, 2002, pp. 23-66.

D'AGOSTINO, Alfonso, "Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali", en Maria Grazia CAMMAROTA y Maria Vittoria MOLINARI (eds.), *Testo medievale e traduzione*. Bergamo, Bergamo University Press, 2001, pp. 151-172.

GENETTE, Gérard, *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 201-202.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, "Lecturas del relato de Griselda: *Decameron*, X, 10 y *Seniles*, XVII, 3", *Rivista di Letteratura Italiana*, IX, 3, 1991, pp. 373-399.

IBARRA, Fernando, "Dal *preceptor inclitus* all'*amicus*: Boccaccio e Petrarca tra l'ammirazione unilaterale e la finta amicizia", en Mariapia LAMBERTI, Fernando IBARRA y Sabina LONGHITANO (eds.), *Boccaccio, influenza e attualità*. Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 57-65.

METGE, Bernat, *Lo somni*, ed. Mata Jordà. Barcelona, Edicions 62, 1986.

METGE, Bernat, *Valter e Griselda i altres textos*, ed. Sebastià Bech. Barcelona, Barcanova, 1990.

PETRARCA, Francesco, *Opere latine*, ed. Antonietta Bufano. Torino, UTET, 1975.

QUEZADA, José Luis, "La *Historia Griseldis* de Petrarca, ¿culminación ideal de una amistad literaria?", en Mariapia LAMBERTI, Fernando IBARRA y Sabina LONGHITANO (eds.), *Boccaccio, influenza e attualità*. Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 67-78.

Rico, Francisco, *Ritratti allo specchio. Boccaccio, Petrarca*. Roma-Padua, Antenore, 2012.

Riquer, Martín de, *Història de la literatura catalana*. Barcelona, Ariel, 1964.

Riquer, Martín de, *Obras de Bernat Metge*. Barcelona, Biblioteca de Autores Barceloneses, 1959.

Rodríguez Mesa, Francisco José, "*Von etlichen Frowen*: una modificación de Steinhöwel sobre la obra de Boccaccio", en *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, 2009, pp. 127-138.

Tavani, Giuseppe, "La Griseldis de Petrarca i la Griselda de Bernat Metge", en *Els: Revista de Llengua i Literatura*, 16, 1979, pp. 99-104.

Timoneda, Joan, *El patrañuelo*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Cátedra, 1978.

Trancoso, Gonçalo Fernandes, *Histórias e Contos de Proveito e Exemplo*, ed. João Palma-Ferreira. Lisboa, Casa da Moeda, 1974.

La influencia del melodrama italiano en el *Orfeo* de Juan de Jáuregui

Armando Cintra
El Colegio de México

El poder de la música es el motivo principal que caracteriza el mito de Orfeo quien, según la mitología, se considera el primer cantor y poeta de la antigüedad. Las principales versiones de su relato mítico están registradas en textos de las culturas griega y romana. En el caso de la helénica, el personaje aparece junto con Jasón y los Argonautas navegando en la Argo[1] y "su misión era cantar mientras las sirenas intentaban seducir a los marineros"[2] que iban a la Cólquide en busca de la zalea dorada del carnero alado Krysómalo (Χρυσομάλλος). Gracias a las *Argonáuticas*, Orfeo pasó a Roma, y su relato cambió: los nuevos autores aislaron al poeta y músico del resto de los argonautas, al grado de ser uno de los primeros seres en poder entrar y salir del Inframundo, gracias a la magia de la música.

Las principales versiones romanas del mito se conservan en las *Geórgicas* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio. Entre los motivos invariables,[3] aparte del descenso al Hades, las nuevas narraciones le dieron una esposa, la ninfa auloníade Eurídice.[4] En la Edad Media se consideró a Orfeo uno de los sabios, razón por la que Dante, como dice Ane Gamechogoicoechea, lo incluyó en la *Comedia*: "muestra a Orfeo como uno de los filósofos que rodean a Aristóteles en el círculo primero del *Infierno*"[5] acompañando a toda la pléyade de poetas y pensadores, entre los que se encuentran Homero, Lucano, Averroes, Euclides, Avicena, el propio Virgilio y otros más. Y no sólo, pues también Alfonso X, el sabio dedicó varios folios a este personaje y su relato.

Orfeo no siempre fue producto de la ficción, Diódoro de Sicilia infirió que entre los siglos x y viii a. C. el iluminado en realidad existió, y que pudo ser contemporáneo del rapsoda Homero y al mismo tiempo fundador de un culto,

[1] "La versión grecolatina de Orfeo como uno delos argonautas que estuvo en la expedición a la Cólquide tiene cabida en la obra de Boccaccio, que entiende que Orfeo era parte de los marineros del barco Argos." Ane Gamechogoicoechea, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, p. 55. En palabras de Boccaccio, "Di questo nondimeno scrive Lattantio nel libro delle [*Divine institutioni*]." *Della genealogía degli dei...*, trad. Giuseppe Betussi.

[2] Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, *s. v.* Orfeo.

[3] Cf. Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo*, pp. 11-12.

[4] Según ilustran C. García Gual y D. Hernández, en las variantes del relato, la ninfa puede aparecer con el nombre de Agríope.

[5] A. Gamechogoicoechea, *op. cit.*, p. 54. Véase también Dante Alighieri, *La divina commedia* (*Inf.* IV, v. 140).

el Orfismo; además de importar, de Egipto a la Hélade, el culto de varios los dioses, así como la creencia del viaje que hacen las almas de los hombres hacia el mundo de los muertos.[6]

El mito de Orfeo ha pervivido como un relato tradicional y como tal se ha conservado en variantes. Ejemplo de esto se representa tan sólo en la genealogía del personaje de la que hay versiones que hacen al músico y poeta hijo de Eagro, rey de los Tracios, otras lo hacen vástago de Apolo.[7] En lo referente a la madre de Orfeo, desde las *Argonáuticas Órficas*, la maternidad se le adjudicó a Calíope, "la más elevada de las nueve Musas",[8] aunque en versiones tardías, también se dice que la madre del Tracio pudo ser Polimnia, la musa de la poesía lírica sacra o Menipe,[9] una de las hijas de Támiras.[10] Siguiendo con la familia del Tracio, "algunas tradiciones le asignan también hermanos [...]: Himeneo, Yálemo, Lino y otros, personajes, como se ve por sus nombres, asociados al canto y a la poesía. E incluso algún hijo: Museo o Leo o Ritmonio".[11]

La mayoría de los autores lo considera tracio. Juan de Jáuregui en su poema lo presenta como hijo de la excelsa musa de la poesía heroica y del Dios de Delos. Cabe la posibilidad de que esto lo haya adaptado en su poema inspirado en la lectura de las *Geórgicas*, de Virgilio o *Las metamorfosis* de Ovidio o del libro de Giovanni Boccaccio *Della genealogía degli dei*, donde aparecen las dos versiones del relato de Orfeo: la que narra el viaje con los argonautas y en la que se ocupa del descenso al inframundo. Sobre los orígenes y la familia del músico y poeta, Boccaccio señala que Orfeo "Naque in Thracia della famiglia Cicona [...] fu figliolo della Musa Caliope e d'Apollo [...]. Vuole Rabano che Mercurio a lui desse la lira poco inanzi da sé ritrovata; nella cui divenne tanto eccellente che col suono di lei poteva mover le selve, fermar i fiumi, e far benigne le fiere".[12]

[6] Diodoro de Sicilia relata que Orfeo fue testigo de los funerales egipcios y a partir de éstos fundó el mito del Hades, por eso en su relato mítico, de los motivos invariantes que aparecen en él, está el viaje de ida y vuelta. Cfr. *Biblioteca histórica*, I, 92. También el texto de Martha Elena Venier "El Orfeo de Jáuregui", Lexis, XXXVIII (1) 2014, pp. 207-208.

[7] Este es uno de los motivos invariantes del mito, según explican C. García Gual y D. Hernández de la Fuente: "Orfeo es hijo de una Musa, Calíope, y de un rey tracio, o según una variante, del mismo Apolo." (*op. cit*., p. 12).

[8] P. Grimal, *op. cit*., *s. v.* Orfeo.

[9] Polimnia, "est l'une des neuf muses [...]. On lui attribuait selon les tradition plusieures inventions: la lyre et le métier agriculteur [...]. Une tradition isolée en faisait la mère d'Orphée". Pierre Grimal, *Dictionaire de la mythologie grecque et romaine*, *s. v.* Polhymnie.

[10] Támiras tambien llamado Támiris "era un joven de gran belleza que cantaba y tocaba la lira admirablemnte, pues le había enseñado el músico Lino. Era hijo de [...] Filamón [...]. Enterado [Apolo] de que Támiras iba diciendo que vencería a las musas en el canto, se lo contó a éstas, que, enojadas, cegaron, enmudecieron e hicieron perder la memoria al infeliz." Constantino Falcón, *et al*., *Diccionario de mitología clásica*, t. 2, *s. v.* Támiras.

[11] Alberto Bernabé "Orfeo, una 'Biografía' compleja", en A. Bernabé y F. Casdesús, *op. cit*., p. 19.

[12] G. Boccaccio, *op. cit*., pp. 165, 167.

Orfeo, como dice Pablo Cabañas, se convierte en el "representante principal de toda una escuela de poetas menores que instituye en Grecia los himnos para aplacar a los dioses y salvar a los hombres [...], sus discípulos componen libros para propagar sus ideas, su teogonía, sus fórmulas purificadoras, sus himnos sagrados".[13]

Juan de Jáuregui y el mito de Orfeo

En la Europa del siglo XVII, los mitos grecorromanos fueron objeto de nuevas adaptaciones artísticas, destacando esculturas, pinturas, poemas, obras de teatro y óperas. Ane Gameichogoicoechea dice que "'La fábula de Orfeo' fue de gran interés para poetas y libretistas, quienes hicieron que la historia del tracio se convirtiera en una de las más recurrentes de la literatura barroca".[14]

Entre los meses de junio y julio de 1624 dos obras de Juan de Jáuregui se publicaron muy cerca la una de la otra: la primera, el *Discurso Poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, y su versión del mito de *Orfeo*, un poema compuesto en cinco cantos con 186 octavas italianas, dedicado al Conde Duque de Olivares, Gaspar de Guzmán. Las críticas por la segunda obra no se hicieron esperar. En cierto sentido Jáuregui, según la reacción que tuvieron poetas como Lope de Vega, se estaba contradiciendo porque el estilo con el que compuso el *Orfeo* era muy similar al que Góngora utilizó en las *Soledades*. Jáuregui había escrito con una manera que años antes le había criticado duramente a Luis de Góngora en *el antídoto*, contra la pestilente poesía de las *Soledades*,[15] en el que hacía alarde de que el cordobés no era tan buen poeta y le recomendaba que se olvidara de la poesía: "quiero que lea Vm este papel con alguna paciencia, que yo, el mínimo entre los que saben algo y el más compasivo de Vm, me atrevo a persuadirle por evidentes que no nació para poeta concertado ni lo sabe ser, ni escribir versos en juicio y veras, por mengua de natural y por falta de estudio y arte". José Jordán de Urríes aclara al respecto:

> Jáuregui jamás llegó a los extremos que criticó en Góngora. [...] Lo que desde luego puede darse por seguro es que los hermosos razonamientos que forman el *Discurso Poético* fueron debidos en parte a la enemistad que exis-

[13] Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, p. 15.

[14] La literatura española del siglo XVII encareció en la figura de Orfeo su carácter arquetípico de músico, su victoria sobre la muerte, su faceta de enamorado. La figura de Orfeo fue utilizada por Miguel de Cervantes , Gabriel Bocángel, Luis Góngora, Lope de Vega, Juan de Arguijo, Baltasar Gracián, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca, Gabriel Téllez "Tirso de Molina", y Juan de Jáuregui y Juan Pérez de Montalván, entre muchos otros. Cf. A. Gamechogoicoechea, *op. cit*., pp. 82-96.

[15] Juan de Jáuregui, "Antídoto contra la pestilente poesía de las *Soledades*, aplicado a su autor, para defenderle de sí mismo", en Ángel Pariente (ed.), *En torno a Góngora*, p. 51.

> tía entre su autor y Góngora o por lo menos que dicha enemistad guió la pluma de D. Juan al escribir el *Antídoto* [...]. Sabida es la fama de que Jáuregui gozaba como hombre de letras. Pues bien, cuando Góngora escribió las *Soledades*, hubo de consultar con algunos acerca de su novísimo género de poesía, y hasta enviarles el manuscrito de su descabellado engendro.[16]

Entre las críticas que se suscitaron contra el autor del *Orfeo*, el Fénix arremetió contra el poeta al decirle: "En vos, de vos, don Juan, veo / la contradicción mayor, / pues si en el *Discurso* actor, / en la *Fábula* sois reo. [...] / pues si algo en prosa acertáis, / en verso lo confundís..."[17] Inmaculada Ferrer acota:

> Pero no paró aquí la cosa, puesto que también los gongorinos hallaron ocasión de cebarse en el que tanto les había atacado, y por los mismos motivos [...]. Góngora le espetó un soneto[18] [donde] lo tacha aun de más oscuro y de emplear cultismos más extremados que lo que él le había criticado [...], la doctrina contenida en el *Orfeo* no fue [...] admitida por ninguno –ni por los claríficos ni por los culteranos–, mereció el poema los amables elogios de Lorenzo Ramírez de Prado.[19]

Otra manera de entender qué sucedió con los poetas en 1624 es que con la publicación del *Orfeo* en *La circe*, el Fénix vio en Jáuregui, más que en Góngora, una insuperable competencia. El poema superaba las obras de muchos de los escritores de la época; en realidad las críticas y el intento de censura fue porque Lope se sintió inferior y desconfiado:

> *La Circe*, publica su *Orfeo*, compuesto en un lenguaje identificable como gongorino, y lo dedica al conde duque, Lope ve algo más que un desplazamiento hacia el campo de Góngora de un poeta relevante: ante él tiene un poderoso rival en el aprecio del valido y, en consecuencia, en el acceso a un lugar en su corte, a la vez que la edición sitúa la pugna en el escenario abierto del mercado, donde Lope seguía manteniendo su hegemonía pese al triunfo del gongorismo en ámbitos distintos al de la imprenta.[20]

Aparte de las críticas y versos denostando el estilo de Jáuregui, el autor de *Fuenteovejuna* publicó con el nombre de Juan Pérez de MontalBán un *Orfeo* en cuatro cantos, en el que desde el título especificaba que estaba *escrito*

[16] José Jordán de Urríes, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, pp. 39-40

[17] Lope de Vega, "Décima al discurso poético de D. Juan", en Inmaculada Ferrer, "Prólogo" a Juan de Jáuregui, *Obras*, t. 2, ed., pról. y notas, Inmaculada Ferrer, p. IX.

[18] Cito los dos tercetos del soneto de Góngora en donde el poeta ataca a su enemigo: "Bien, pues, su Orfeo, que trilingüe canta, / pilló su esposa, puesto que no pueda / miralla, en cuando a otra región no mude; / él volvió la cabeza, ella la planta; / la trova se acabó, y el auctor queda / cisne gentil de la infernal palude".

[19] J. de Jáuregui, *Obras*, pp. X-XI.

[20] Pedro Ruiz Perez, *Historia de la literatura española 3*, p. 176.

en lengua castellana. Sobre la composición de este segundo Orfeo, Jordán de Urríes explica que por mucho ingenio que tuviera el Fénix, era casi imposible tener una versión alterna a la de Jauregui en tan poco tiempo (aproximadamente tres meses), pues se autorizó su impresión el 3 de septiembre, según aparece en la *Suma de tasa* "a costa de Alonso Pérez, mercader de libros" según se indica en el frontispicio.[21] El *Orfeo* de Jáuregui

> pudo circular manuscrito [...] algún tiempo antes de ser impreso. [...] De este modo se comprende también mejor que aquel mismo año de 1624 pudiese Lope de Vega dar a luz, bajo el nombre de su discípulo Pérez de Montalbán, otro *Orfeo* que algunos han atribuido a este último escritor, y que compuso como protesta contra Jáuregui. Cierto es que Lope, dada su facilidad, pudo componerlo en muy pocos días; pero es difícil creer que desde el mes de septiembre, en que debió aparecer, lo más pronto, el de Jáuregui, hasta fin de año, pudiera componerlo y publicarlo, y es más razonable pensar que conoció el de D. Juan por algún manuscrito, y que, para protestar de los rasgos de mal gusto que encerraba, compuso e imprimió el suyo usando del nombre de Montalbán.[22]

En 1681, según indica Ferrer, se publicó en una edición de la *Cythara de Apolo* una *segunda* versión del poema de Jáuregui, que forma parte de las "poesías divinas y humanas que escribió Don Agustín de Salazar y Torres" se titula *Fabula de Eurídice y Orpheo*. En esta edición se presentan enmiendas que Diego Juan de Vera Tassis hizo en el texto de Jáuregui, entre ellas la anexión de una octava que abre el poema, la cual no aparece en la *editio princeps* de 1624.[23]

La inspiración de Jáuregui

La versión jaureguiana del *Orfeo* calca el principio de la historia del libro IV de las *Geórgicas*. Como dice José Luis Vidal "Une aquí Virgilio, por primera vez, dos leyendas diferentes. La muerte de Eurídice [...] con el episodio de Aristeo, que perdió sus abejas para expiar la grave culpa de haber ocasionado la muerte de Eurídice, de quien se hallaba enamorado."[24]

Además de la obra del mantuano, *Las metamorfosis* de Ovidio sirvieron a Jáuregui para matizar el final de su poema con la muerte del tracio a manos

[21] Juan Pérez de Montalván, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*.

[22] J. Jordán de Urríes, *op. cit*., p. 38.

[23] "Del tracio Orpheo canto el lacrimoso / Trágico fin, que obró el amor impío; / De Caliope, y Apolo hijo es glorioso, / Y assí en su sacro Numen oy confío, / Que con métrico impulso sonoroso / Herirá el destemplado plectro mío; / Pues pudo su dulcísimo instrumento / Imponer yugo al mar, coyunda al viento". Agustín de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo*, p. 235.

[24] Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, p. 379, nota 46.

de las bacantes. Me permito aventurar que, aparte de las dos obras clásicas mencionadas y el extravagante corpus órfico[25] que circulaba en el siglo XVII, la motivación para que el autor español compusiera su versión del mito proviniese de alguno de los melodramas órficos, que inauguraron, en aquel entonces, el género de la ópera lírica. Se podría suponer –aunque es algo muy arriesgado, pues aún hay nada que permita confirmar esto– que Jáuregui estuvo en Italia a principios del siglo XVII, entre 1602 y 1607, momentos en los que varias de las versiones operísticas, que cantaban el relato de Orfeo y Eurídice, se estrenaron en los palacios de los aristócratas italianos, como la segunda versión de la *Euridice*[26] de Peri con música de Giulio Caccini (1602) o las de Alessandro Striggio, musicalizadas por Monteverdi en 1607 y 1609. Es posible que Jáuregui haya viajado constantemente a Italia durante estas fechas. Suposiciones hay muchas. Como ilustra Inmaculada Ferrer:

> Si se piensa que la edición romana del *Aminta* es de 1607, el biógrafo de Jáuregui apunta que, o bien "era ya famoso cuando fue a Roma, o, lo que es más probable, fue allá más de una vez, residiendo en Sevilla en los intervalos que establecía de viaje a viaje, y en esta última ciudad hizo amistad con Cervantes. [En Italia] educaría su gusto, se aficionaría a las letras y a la pintura, aprendiendo de primera mano el legado artístico de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, con cuyas principales figuras pudo estar relacionado. En esta época juvenil su modelo preferido fue Torcuato Tasso, aunque es difícil de creer que llegara a conocerle [...]. En 1607, Jáuregui publicó en Roma la traducción del *Aminta* [...] siendo elogiadísima por los contemporáneos.[27]

Aunque Jáuregui leyó a los clásicos, en su *Orfeo* hay gran similitud con el libreto de Alessandro Striggio *Orfeo*, musicalizado por Claudio Monteverdi. Es posible inferir, en primer lugar, que Jáuregui conoció esta ópera en 1607, año en el que se publicó, en Roma, su traducción al castellano del *Aminta* de Torquatto Tasso. Y en segundo, que alguno de los melodramas –ya sea el de

[25] Juan de Matas enlista los títulos de los textos que pudieron influir en el poeta para la confección del *Orfeo,* desde los libros X y XI de *Las metamorfosis* de Ovidio; el IV de las *Geórgicas* y el VI de la *Eneida*, de Virgilio; "estas tres obras clásicas constituyen la fuente básica para cualquier tratamiento posterior del mito. Jáuregui escribió su *Orfeo* a partir de estas obras". También pudo basarse en *De consolatione Philosopiae*, de Boecio; *De Raptu Proserpinae*, de Claudiano; *Della genealogía degli dei* de Boccaccio y La Philosophia secreta, de Pérez de Moya. Cf. Juan de Matas, *Juan de Jáuregui: poesía y poética*, pp. 171-172. Inmaculada Ferrer, aparte del elenco que menciona el crítico, agrega la importancia del libro III de *Lo somni*, de Bernat Metge, y *La favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano. Así como la importancia que pudieron tener en el pintor y poeta los melodramas musicales italianos, de Jacopo Peri, *Euridice*, o el *Orfeo* de Monteverdi. Cf. J. de Jáuregui, *Obras*, pp. XVII-XIX.

[26] La primera versión de la *Euridice* de Peri, de 1600 fue musicalizada por Ottavio Rinuccini. Para críticos como Franca Angelini, ésta es la primera ópera de la historia. Cf., *Il teatro barocco*, pp. 56 y ss.

[27] Inmaculada Ferrer, Prólogo a J. de Jáuregui, *Obras*, p. XII

Monteverdi u otros, como el de Rinuccini-Peri– le influenciaran sobremanera, pues los avatares del tracio en el poema español siguen casi el mismo orden que la versión musical estrenada por Monteverdi en 1607.[28]

A continuación presentaré, a manera de diálogo, los extractos de algunas escenas de dos libretos melodramáticos: *Euridice* de Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri y *Orfeo* de Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio con algunas estrofas del *Orfeo* de Juan de Jauregui, para estudiar las semejanzas y diferencias que hay entre los libretos y el poema e intentar dilucidar, de esta manera, la posible influencia que el poeta encontró en los libretos italianos.

Música, magia y muerte en el *Orfeo* de Jáuregui

La referencia a la música en el Orfeo de Jáuregui aparece desde la primera estrofa, en la que se narra la felicidad del joven tracio, quien se divierte tañendo la lira y cantando: armonizando el mundo; convirtiendo los agrestes bosques de Tracia en un *locus amoenus* para las ninfas y pastores, que danzan al compás de la música y el canto de Orfeo. Según la versión de Jáuregui, el tracio está destinado a no amar, no puede enamorarse, pues un mal presagio puede desencadenarse, por eso se protege con el escudo de su melodía, tal como lo hizo en el Argos, cuando viajó con los argonautas y los protegió de las sirenas (véase *supra*).

Las notas mágicamente hechizan la naturaleza, que en plena primavera florece exuberante, así como los corazones de las ninfas –que deben ser rechazadas por el generador de tales sortilegios– mientras que en invierno ocurre lo contrario: las solemnes notas de la cítara calman las pasiones de los habitantes de Tracia, el sol se esconde y el follaje de la exuberante selva se marchita.

Cuando Jáuregui define a Orfeo pareciera que trata a una especie de Narciso que "Ama la música tanto como su propia voz. Y pone un escudo que por uno de sus lados le protege del amor y por el otro lo esparce y perpetua".[29] En palabras de Jáuregui se lee en las primeras estrofas:

> Gozaba juvenil, el trace Orfeo,
> de libre edad, la primavera ociosa,
> dando a sus años regalado empleo

[28] "Curiosamente, entre el libreto de 1607 –entregado a los asistentes para que pudieran seguir la acción– y la partitura publicada en 1609 hay una significativa discrepancia. En el primero, Orfeo muere despedazado por las bacantes –de acuerdo con la mayoría de las versiones del mito– [...] mientras que en la segunda figura el final, que ahora conocemos, [es] el de la apoteosis del cantor, elevado a la región celeste en compañía del dios Apolo". Enrique Martínez Miura, "Orfeo: amor en el Infierno", prólogo a Claudio Monteverdi, *Orfeo*, p. 23.

[29] Enrique Valdés, "Música y poesía: el mito de Orfeo en la poética del Renacimiento Español", *Alpha*, 29, 2009, p. 195.

la lira dulcemente numerosa.
No al vínculo legal del Himeneo
afectos cede, ni a la cipria diosa,
cual si anteviera el ánimo presago,
ya por su medio, el venidero estrago. [30]

En la segunda estrofa prosigue:

Ama su voz, que, en dulce melodía,
de otro amor le divierte y le enajena;
bien que la misma voz, con tiranía,
toda hermosura libre a amar condena.
Así que en unas armas poseía
propia defensa, contra ofensa ajena,
siendo el sonoro canto, mientras pudo,
del Amor flecha, y a su flecha escudo (OJ, I, 2).

La acción en el poema español es llevada por una voz poética, una especie de narrador omnisciente que va contando y describiendo lo que ocurre con Orfeo y Eurídice, donde se alaba los versos y la melodiosa voz del Tracio. En la obra de Monteverdi, la presentación se hace con la encarnación de la *Música*:

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
ed or di nobil ira, ed or d'amore
posso infiammar le più gelate menti.
Io su cetera d'or cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talora,
e in guisa tal de l'armonia sonora
de le rote del ciel piú l'alme invoglio.
Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere.[31]

La intención en ambos textos es la misma, explicar el poder de Orfeo y su música y cómo con ella, los habitantes del bosque de Tracia –ninfas y pastores– han de enamorarse.

En otro *melodramma* de Rinuccini será la tragedia quien comience y dé pie a que las ninfas y pastores canten en el bosque. La acción es muy veloz, pues Orfeo y Euridice están por casarse. Ya la tragedia en la presentación del drama, promete a los espectadores sucesos de gran emoción. Orfeo cuan-

[30] J. de Jáuregui, *Orfeo*, I, 1. La edición que se cita en el ensayo se encuentra en *La farsalia. Poema en español*, Madrid, por Lorenzo García, 1684. En adelante OJ, y se anotará, entre paréntesis, con números romanos el canto y con arábigos el número de estrofa.

[31] C. Monteverdi, A. Striggio, *Orfeo*. Acto I. En adelante, cuando se citen partes del libreto: SM y con número romano el número del acto.

do aparece canta a la naturaleza, armoniza el bosque, para que sea el *locus amoenus* para celebrar sus nupcias, al igual que en el texto de Jáuregui:

> (*selva*)
> Tragedia: Antri ch'a' miei lamenti
> rimbombaste dolenti amiche piagge,
> e voi piante selvagge,
> ch'alle dogliose rime
> piegaste per pietà l'altere cime,
> non fia piú no, che la mia nobil cetra
> con flebil canto a lagrimar v'alletti,
> ineffabil mercede, almi diletti
> amor cortese oggi al mio pianto impetra.
> Ma deh perché sí lente
> del bel carro immortal le rotte accese
> per l'eterno cammin tardano il corso?
> Sferza padre cortese
> a volanti destrier, le groppe, e 'l dorso.
> Spegni nell'onde omai,
> spegni, o nascondi i fiammeggianti rai.
> Bella madre d'amor dall'onde fora
> sorgi, e la nott'ombrosa
> di vaga luce scintillando indora.
> Venga deh venga omai la bella sposa
> tra 'l notturno silenzio, e i lieti orrori
> a temprar tante fiamme, e tanti ardori.[32]

A la entrada del Inframundo las descripciones de los tres textos son muy similares, Orfeo debe cantar ante Plutón para que libere a Eurídice. Será en la entrada del mundo de los muertos, donde los textos coincidan en su descripción. Con una fortísima carga gongorina, Jauregui, en el canto II conduce a Orfeo en un paisaje muy similar al del *Inferno* de Dante, al grado que Striggio cita el famoso verso de la entrada: "Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate". En Jáuregui:

> En la fragosa Ténaro, que inunda
> el Lacónico ponto, en sitio incierto,
> rudo taladro de canal profunda
> rompe el terreno cavernoso y yerto.
> Intonsa breña con horror circunda
> el rasgado peñón, y esconde abierto
> cóncavo tal, que a la tartárea estanza
> por las entrañas del abismo alcanza.
> [...]

[32] Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri, *Euridice*.

Desta espelunca a la estación tremenda
el sobrado sentir condujo a Orfeo
(que aun el Amor se admira de que emprenda
tan desperada acción mortal deseo).
Ya excluye el lago y por oblicua senda,
al bosque arriba en áspero rodeo;
ya en los breñales que a la cueva ofuscan
posible entrada sus alientos buscan (OJ, II).

En Striggio / Monteverdi:

Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero
che trae l'ignudi spirti a l'altra sponda,
dove hà Pluton de l'ombre il vasto impero.
Oltre quel nero stagn'oltre quel fiume,
in quei campi di pianto e di dolore,
destin crudele ogni tuo ben t'asconde.
Or d'uopo e d'un gran core e d'un bel canto.
Io fin qui t'ho condotto, or più non lice
teco venir chè amara legge il vieta.
Legge scritta col ferro in duro sasso
de l'ima reggia in su l'orribil soglia,
che in queste note il fiero senso esprime:
"Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate".
Dunque, se stabilito hai pur nel core
di porre il piè ne la città dolente,
da te me n'fuggo e torno
a l'usato soggiorno (SM, II).

De las notables diferencias que hay entre los melodramas son los finales; por ejemplo, en el *dramma per musica* de Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini, Euridice logra salir del Tártaro y vivir con los pastores y con Orfeo; todo es felicidad. En la obra de Monteverdi y el poema de Jáuregui las cosas son distintas, pues siguen los motivos invariables del mitema.[33] Después de la primera muerte de Eurídice, Orfeo canta su tristeza, y ésta afecta el entorno y todas las fieras y las aves se conduelen. La primavera que se anuncia en el principio se convierte en un triste otoño que acaba desolando el paisaje, secando los frondosos árboles, convirtiéndolos en inertes troncos; los bosques se secan y se convierten en áridos peñascos.

Para el momento de la segunda muerte de Eurídice el poeta da la descripción detallada de cómo se interpreta la música con la lira, al tensar las cuerdas, cuando desliza el arco suavemente sobre su superficie, o cuando los dedos rebeldes las tañen con pulsiones veloces de un movimiento sincroni-

[33] Que como aluden García Gual y Hernández, se cumple el descenso al Hades y el intento de rescate de Eurídice y al final las bacantes descuartizan el cuerpo del tracio. Cf. *op. cit.*, p. 12.

zado. Según Juan de Matas, "la conjetura de un Jáuregui escuchando un gran concierto de la época y ofreciéndolo en clave poética pareciera cobrar toda su veracidad al comprobar que esos versos recogen hasta el más mínimo detalle de una sugerida interpretación musical"[34] y esto se logra desde la preparación del instrumento hasta la armónica fusión de la lira y el canto:

> La franca, airosa diestra, en tanto, oprime
> cuerdas, aunque disímiles, aunadas,
> que son a veces, cuando el arco esgrime,
> de inquietud velocísima ultrajadas,
> y cuando el son colérico reprime,
> le da un nervio sonancias dilatadas;
> los trastes pulsa la siniestra, y sella
> con tropel atinado y limpia huella.
>
> La voz se ajusta a la concorde lira,
> y la lira, a la voz, atenta, sigue,
> cuya estudiosa respondencia admira
> que en duplicado coro un fin consigue.
> Bien que a tiempos el arco se retira,
> quieto, y la voz su entonación prosigue,
> sin que la cuerda, aunque padezca agravio,
> ose imitar la erudición del labio.
>
> Así del verso la sutil sentencia
> logra en el canto; que el rumor violento
> no esconde la palabra en la cadencia,
> ni sílaba defrauda a su lamento.
> Mas ya que, articulada sin violencia,
> cesa la voz, se atreve el instrumento;
> y, libre, en cuanto el músico respira,
> a emulaciones de su lengua aspira (OJ, IV, 118-120)

Se podría ilustrar con más octavas, que como éstas describen con gran exactitud el concierto de Orfeo en el Ródope y la familiaridad que Jáuregui tenía con la música. Es notorio que el poeta sabía de técnicas musicales, no solo por el ritmo que tienen los versos en las octavas, también por la exactitud con la que describe el arte de tocar la lira.

El final del poema, así como de la versión de Monteverdi ocurre cuando el tracio es atacado y desmembrado por las bacantes, el cuarto de los motivos invariantes del mito. El cantante, poeta y sacerdote intenta defenderse con la lira y la magia de la música, pero no logra alcanzar las pisadas necesarias para defenderse en contra de las fanáticas de Baco.

[34] J. de Matas, *op. cit.*, p. 205.

En la narración del relato mítico, Orfeo sufre en todos sentidos: su destino es la imposibilidad de amar, al principio no puede enamorarse de las ninfas, luego tras desposarse con Eurídice, la pierde dos veces. La muerte del hijo de Eagro no aparece en los versos virgilianos de las *Geórgicas*, mas sí en los ovidianos de las *Metamorfosis*, al igual que en la primera versión del melodrama de Striggio.-Monteverdi, de 1607 y, obviamente, en el *Orfeo* de Juan Jáuregui.

Una vez que el cuerpo de Orfeo fue desmembrado, la música de la lira siguió sonando para indicarle al alma del tracio el camino de regreso del lugar a donde van las almas.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *La divina commedia*. Milano, Hoepli, 1987.

Angelini, Franca, *Il teatro barocco*. Roma-Bari, Laterza, 1975.

Bernabé, Alberto y Francesc Casdesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, t. 1. Madrid, Akal, 2008.

Boccaccio, Giovanni, *Della genealogía degli dei*, trad. Giuseppe Betussi. www.liberliber.it/mediateca/.../boccaccio/...boccaccio.../dellap.pdf [consultado el 17 de octubre de 2015].

Cabañas, Pablo, *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid, Ares, 1948.

Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica* I-III, trad., intr. y notas, Francisco Parreu. Madrid, Gredos, 2001.

Falcón, Constantino *et al.*, *Diccionario de mitología clásica*, t. 2. Madrid, Alianza, 1983.

García Gual, Carlos y David Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Gamechogoicoechea Llopis, Ane, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.

Grimal, Pierre, *Dictionaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, Pressess Universitaires de France, 1963.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1989.

Jáuregui, Juan de, *Obras*, t. 2, ed. pról. y notas, Inmaculada Ferrer. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Jordán de Urríes, José, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*. Madrid, Real Academia Española, 1899.

Matas, Juan de, *Juan de Jáuregui: poesía y poética*. Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

Monteverdi, Claudio y Alessandro Striggio, *Orfeo*. Madrid, Santillana, 2007.

Pariente, Ángel (ed.), *En torno a Góngora*. Madrid, Júcar, 1987.

Pérez de Montalván, Juan, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*. Madrid, Por la viuda de Antonio Marín, 1624.

Rinuccini, Ottavio y Jacopo Peri, *Euridice*. http://www.librettidopera.it/euridice/ euridice.html [consultado el 20 de octubre de 2015].

Ruiz Pérez, Pedro, *Historia de la literatura española 3. El siglo del arte nuevo*. Barcelona, Crítica, 2010.

Salazar y Torres, Agustín de, *Cythara de Apolo*, ed. Diego Juan de Vera Tassis. Madrid, Antonio González Reyes, 1694. [fac.]

Valdés, Enrique, “Música y poesía: El mito de Orfeo en la poética del Renacimiento Español”, *Alpha*, 29, 2009, p. 195.

Venier, Martha Elena, “El Orfeo de Jáuregui”, *Lexis*, XXXVIII, 1, 2014, pp. 207-208.

Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, intr. José Luis Vidal, trad. Tomás de la Ascensión y Arturo Soler. Madrid, Gredos, 1990.

Dante en el México del siglo XIX

Fernando Ibarra
Universidad Nacional Autónoma de México

El siglo XIX mexicano tiene una importancia sustantiva para comprender la historia de la nación: es el siglo de la independencia, de las intervenciones extranjeras, de la consolidación del nacionalismo y de la entrada del país a la modernidad industrial y a la escena internacional. Es también el momento en que convergieron ideologías europeas tan disímiles como el neoclasicismo y el romanticismo, delineando tendencias que se manifestaron en las artes plásticas y la literatura. Para México, el siglo XIX significó el rechazo al barroco como símbolo de tres siglos de opresión hispana, y la afirmación de una literatura con pretensiones de originalidad y, sobre todo, de identidad propia.

A falta de una infraestructura editorial, las publicaciones periódicas fueron el vehículo más afortunado para la expresión literaria. En esta dinámica, los hombres de letras –en general abogados o médicos– colmaron las páginas de la prensa con poesías y reflexiones literarias que trataban de encauzar el pensamiento y la creación poética hacia metas difusas, pero con ganas de encontrar el cauce adecuado. Durante los primeros cincuenta años, tras la Independencia, no era lo más idóneo mantener viva la tradición hispánica, pues significaría darle continuidad a la cultura del pueblo invasor; por tal motivo, los intelectuales mexicanos recurrieron a la búsqueda de directrices literarias legítimas para el país recién independizado.

Como México se había formado a partir de la unión de la sangre americana con la europea, se justificaba absolutamente el estudio de autores clásicos. Los clásicos grecolatinos habían sido los fundadores de la cultura europea y, por circunstancias históricas, a México le tocaba también ser heredero de su legado. Si España simbolizaba la tradición a vencer, el estudio de los clásicos permitía una filiación a un pasado común que legitimaba la adopción de modelos que históricamente también nacieron de ese pasado literario, en este caso, Francia e Italia.

Francia proporcionaba, sobre todo, aquellos modelos de civilidad basada en la razón y el buen juicio indispensable para marcar los derroteros de la nación apenas configurada. Italia, en cambio, podía satisfacer los requerimientos para la fundación de una nueva poesía de matriz latina, de pasado imperial y compatible con el cristianismo. Manzoni fue traducido, pero no el de I promesi sposi, sino el que exalta los valores religiosos y civiles. De igual modo, la nue-

va nación buscó en Italia la épica y la encontró en la *Gerusalemme liberata* de Tasso, también poema con fuerte carga religiosa. Quizá Petrarca no se explotó como modelo porque fue, en gran medida, la piedra angular de la poesía barroca y el rechazo hacia lo barroco fue rotundo a partir de su asociación con los abusos de poder ejercidos durante la dominación española. En cuanto al deseo por establecer vínculos con tradiciones literarias cristianas y civiles a la vez, resultó imprescindible la presencia de Dante Alighieri.

Desde mediados del siglo XIX, la prensa mexicana dedicó varias páginas a la difusión de la biografía de Dante. Uno de los testimonios más tempranos apareció en 1846, en el *Diario Oficial* de México. En esta primera semblanza biográfica se establecen ya tres de las características sobre las cuales se detendrán muchos pensadores para vincular a Dante con la vida actual: "el amor, el patriotismo y la sed del saber".[1] De hecho, la estructura del texto desarrolla dichos temas, comenzando por la exaltación del patriotismo comprometido, el amor por Beatriz, y concluye con una explicación breve de sus obras: *Vida nueva*, *Divina comedia* y *Convivio*. Cinco años después, un periódico local, *El Veracruzano*, lanzó otra biografía del poeta florentino, mucho más amplia y salpicada de anécdotas sentimentales desde la primera infancia, por ejemplo:

> los cuidados y las fatigas de la amante madre de Dante habrían sido poco menos que estériles, si Dios no hubiera concedido a éste eminentes facultades, porque el siglo del gran poeta italiano era un siglo de ignorancia y corrupción. Es necesario estudiar con detenimiento la historia de Italia en esa época para poder apreciar bien el genio de Dante, la admirable fecundidad y la pureza de sus talentos poéticos.[2]

En esta biografía se exalta nuevamente la actividad política y el autor no vacila en insertar algunas citas de Lamartine para enfatizar tal nacionalismo. Comparando el contendido de ambos textos, es evidente la falta de documentación de algunas afirmaciones y, sobre todo, los autores no indican si se trata de investigaciones originales o de traducciones. Independientemente de esto, lo importante es ver cómo Dante entra a los escenarios mexicanos como hombre político y cristiano. Estas dos características en el siglo XIX resultaban esenciales, pues no hay que olvidar que la política mexicana se dividió entre conservadores y liberales, pero ambos grupos defendían la religión. Por lo demás, Dante también era digno representante del complejo modelo de héroe romántico que se mantiene fiel a sus ideales políticos y que cultiva las letras. En este sentido, Dante ofrecía material de reflexión adecuado para todas las tendencias políticas.

[1] Agustín A. Franco, "Ensayo sobre la vida y obra de Dante Alighieri", *Diario Oficial*, tomo I, 7, 7 de marzo de 1846, pp. 3-4.

[2] "Vida y obras del Dante", *El Veracruzano*, año I, 11, 1 de junio de 1851, p. 175.

Evidentemente, para el conocimiento de un autor no es suficiente la biografía, sino también la obra. Dante tuvo siempre una connotación positiva y mucho respeto entre los poetas mexicanos. Dante era un clásico, entendiendo por clásico todo autor famoso y multicitado que ha sido leído por muy pocos. Dentro de estos pocos encontramos a José Joaquín Pesado, hombre de amplia cultura literaria y practicante del estudio cuidadoso. Revisando sus obras, es evidente su interés por restituir a la *terza rima* sus alcances literarios originales.[3]

Antes analizar su obra, me parece conveniente dar algunas noticias sobre este escritor. Nació en San Andrés Tuxtla, provincia de Puebla, en 1801, en el seno de una familia de hacendados bien acomodada. Siendo niño se trasladó a Orizaba, donde comenzó a instruirse en el estudio de las letras. Su infancia y primera juventud se vieron afectadas por la lucha de independencia. Fue testigo de los horrores del inicio de la guerra en 1810 y de sus secuelas en los años posteriores. Sin embargo, mientras su familia se encargaba de mantener e incrementar el caudal material, José Joaquín se dedicó a incrementar su caudal intelectual. Para una nación apenas independizada, la presencia de un hombre culto ofrecía muchas ventajas: por tal motivo, nuestro joven intelectual participó activamente en la política, ejerciendo pequeños puestos administrativos que combinaba con sus actividades comerciales.

En tiempos de Pesado, la imitación, la versión y la traducción eran prácticas ligadas estrechamente tanto a la creación original como a la erudición. Pocos años atrás todavía se trataba de imitar a los autores grecolatinos con mucho entusiasmo y hasta con conocimientos sólidos de latín, pero sin una razón genuina que le diera sentido a la imitación del movimiento neoclásico en México. Tanto el procedimiento como la intención de Pesado fueron muy distintos: a partir de la lectura directa del texto en italiano él comprendió que la *Divina comedia* no era un condensado de historias fabulosas escrito para el deleite de gente con imaginación, sino que se dio cuenta desde el principio que estaba frente a un texto con intenciones políticas y, ante todo, religiosas.

La *Divina comedia* tuvo en Pesado una influencia que derivó en dos producciones originales. En 1840 publicó una traducción en prosa y anotada de los primeros tres cantos del *Infierno*,[4] bastante ligada al sentido literal del texto de Dante. Evidentemente, encontramos cambios en el orden sintáctico y algu-

[3] La *terza rima* fue practicada con frecuencia desde 1840 para contener, con desenfado, temas religiosos, amorosos, civiles y satíricos, ya sea textos reflexivos, narrativos o descriptivos.

[4] "Fragmentos de la *Divina comedia* del Dante", *El Año Nuevo*, IV, 1840, pp. 44-59, recogido en J. J. Pesado, *Obra literaria* I. *Miscelánea*, pp. 337-345. Valga aclarar que la revista *El Año Nuevo* fue un proyecto editorial llevado a cabo por los integrantes de la Academia de Letran, la cual es considerada la primera asociación literaria del México independiente con intenciones de crear una literatura nacional genuina. De hecho, después de la traducción de Pesado se encuentra "La profecía de Guatimoc", un poema de Ignacio Rodríguez Galván, que figura entre los textos de corte nacionalista más importantes de aquella época.

nas mínimas omisiones, pero a menudo el traductor añade palabras para dejar claro el significado de los versos. Pesado traduce el íncipit del poema dantesco de esta manera: "En medio del camino de nuestra vida perdí la recta senda que llevaba, y me encontré en una selva oscura"; al comparar con el original (Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la dritta via era smarrita) vemos la inversión del segundo y tercer verso. Evidentemente, la oración causal introducida por 'ché' del tercer verso, cambia a una estructura secuencial; es decir, primero el narrador se pierde y luego se encuentra en la selva oscura. Para aclarar el significado, Pesado debe añadir un verbo: 'llevaba'. Lo mismo sucede con la traducción del mensaje escrito en la puerta del infierno. "Lasciate ogni speranza voi che entrate" se traduce como "Dejad toda esperanza, oh vosotros los que entráis por aquí", en donde el traductor añade 'por aquí' para ser más claro en la indicación del complemento de lugar. En general, las decisiones de Pesado repiten este tipo de procedimientos, es decir, no trata de parafrasear o tomarse licencias poéticas con el objetivo de embellecer el texto; de hecho, vemos que Pesado se mantuvo muy apegado al texto original, aunque a veces hay algunas pequeñas inexactitudes de comprensión del texto italiano. La presencia de notas a pie de página que ofrece la traducción de Pesado hace suponer que no sólo se valió de la inspiración poética como parte de su andamiaje, sino también de una labor filológica seria y rigurosa.

¿Por qué publicar este ejercicio de traducción? ¿Por qué hacerlo precisamente en esta revista que buscaba contribuir a la creación de una literatura nacional? Probablemente, traducir a Dante era una demostración de que la nueva nación contaba con un patrimonio lingüístico capaz de expresar el pensamiento de un poeta de tal magnitud: con la traducción se demostraba que los mexicanos eran competentes para comprender la complejidad del poeta medieval. Y, por supuesto, la traducción sirvió para difundir un texto primordial en la historia de la literatura occidental. Cabe añadir que dos años atrás, *El Año Nuevo* ya había publicado una apreciación de Dante como víctima de las guerras civiles:

> La alegre y florida Italia, y la triste y sombría Inglaterra, han producido poetas de una imaginación igualmente exaltada y terrible. Dante debió su genio a las desgracias del destierro, a los resentimientos profundos, a los éxtasis tormentosos de una primera pasión, a las calamidades de la Italia, al choque de los vicios, al huracán de la guerra civil que destrozaba sus repúblicas, y al imperio de las ideas religiosas en un siglo persuadido de la proximidad del fin del mundo.[5]

[5] I. R. Gondra, "Rápida ojeada sobre la naturaleza y el origen de la poesía", *El Año Nuevo*, II, 1838, p. 75.

En el caso de Pesado, el proceso de apropiación de la obra de Dante no se limitó a la traducción: como parte de sus imitaciones, el poeta mexicano recreó un universo de ultratumba a partir de Dante, pero con muchos rasgos de originalidad. Me refiero al extenso poema titulado *La revelación*: 370 octavas distribuidas en cuatro cantos cuya narración da inicio cuando, de repente, tras una noche de llanto por la muerte de su amada, el poeta despierta y se encuentra en un extraño lugar que evidentemente no es este mundo. Con la ayuda de un ángel logra acercarse a una luz y ahí ve a la divinidad juzgadora, como en una escena apocalíptica. Tras un recuento de sus pecados, gira la vista y divisa al demonio, y a partir de este momento se mezclan alabanzas a Dios y descripciones del infierno, comenzando por la puerta:

La mano del eterno me dispuso
antes que el cielo y la tierra fuesen criados,
y en círculos diversos me compuso,
a la pena y castigo preparados
do con ley de dolor viva recluso
el bando de los seres reprobados
la dulce compasión aquí no alcanza,
Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza.[6]

Más que en círculos jerárquicos, Pesado ve las almas de los pecadores en valles que se encuentran en un mismo escenario. Observa golosos, avariciosos, anárquicos, lascivos, iracundos, perezosos, ladrones, suicidas y, al final, las tumbas de los enemigos de la Iglesia católica, entre las que destaca la de la reina Isabel I de Inglaterra, en cuya lápida se escribe "¡Sangre y reforma!". Siendo José Joaquín Pesado uno de los más representativos poetas políticos y católicos del México independiente, hay que leer *La revelación* como un mensaje proselitista derivado del estudio literario y, sobre todo, de la fe del poder benéfico de la Iglesia en aquellos tiempos en que el Estado mexicano estaba enajenando los bienes eclesiásticos.

Si bien Pesado contribuyó al conocimiento de Dante a partir de sus traducciones, no hay noticias de que un mexicano haya traducido íntegramente ninguna obra de Dante. Lo que sí encontramos en la prensa con frecuencia son anuncios de traducciones de la *Divina comedia* y de *La vida nueva*, que llegaban del extranjero.

Ya con biografía y traducciones, las palabras de Dante fueron multicitadas en contextos absolutamente opuestos: los periódicos católicos constantemente utilizaban sus versos descriptivos para hablar de la Virgen, los santos y el paraíso, pero hubo también quien sacó de contexto algún verso para otras fina-

[6] José Joaquín Pesado, *La revelación*, *Poesías originales y traducidas*, pp. 542-637. Reproducción facsimilar en *Obra literaria* II. *Poesía*.

lidades, por ejemplo, al hablar de los jacalitos –teatros ambulantes que se establecían en la plaza principal– un periodista dice: "Hoy, en presencia de la degeneración y bastardía a que han llegado, debiéramos sustituir esa leyenda con las terribles palabras que el genio de Alighieri trazara a la entrada de un mundo de horror: 'Per me si va tra la perduta gente'".[7] Citas de esta naturaleza se encuentran a menudo en discursos, cartas, ensayos literarios, y cualquier texto que tuviera alguna función retórica. Las más recurrentes son "lasciate ogni speranza voi ch'entrate" y "nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria", ambas de uso muy versátil entre los literatos mexicanos.

Mientras tanto, la llegada del Romanticismo modificó la figura de aquel Dante político del pasado. Gracias a Victor Hugo, los mexicanos supieron que

> Petrarca gozó todos los esplendores de la tierra, el respeto de los pueblos, la lluvia de flores a su paso por las calles, el áureo laurel en la frente como un emperador, el Capitolio como un dios. Digamos virtualmente la verdad: fáltale a su gloria el infortunio. Prefiero a su manto de púrpura el báculo de Alighieri, perseguido y errante. Fáltale a Petrarca eso de indefinidamente trágico que es la negra cima que corona a la grandeza de los poetas y que es el punto culminante de su genio. Fáltale el insulto, el duelo, la persecución, la afrenta. Por eso el Dante se alza más glorioso que Petrarca; por eso el destierro aparece más grande que la pompa triunfal.[8]

Poco a poco, el destino errante de Dante se compaginó simbólicamente con el de la nación mexicana, asediada por las guerras civiles y las invasiones extranjeras. Siendo así, resulta más fácil comprender el alcance de una referencia dantesca en un discurso político pesimista de 1880:

> Cuéntase que Dante Alighieri llegó en noche oscura y tempestuosa a la puerta de un convento y llamó a la puerta, y habiéndole preguntado desde dentro una voz qué quería, Dante contestó: *voy buscando paz*. México también va buscando la paz, supremo bálsamo que ha de curar todas sus heridas.[9]

Como pilar de las letras universales, la efigie de Dante también se difundió en todo México sobre todo mediante pinturas y esculturas que adornaban edificios públicos. En 1888 se concluyó la decoración del Teatro Degollado de Guadalajara y una noticia del periódico *El Tiempo* explica:

> La pintura que decora la gran bóveda es la traslación de un pasaje de la *Comedia* de Dante Alighieri. En él finge el poeta florentino, que acompañado de su maestro, descendió al infierno, donde vio los espíritus de los poetas

[7] "Boletín", *El Radical*, tomo I, 6, 8 de noviembre de 1873, p. 1.

[8] Victor Hugo, "Una carta de Victor Hugo", *El siglo Diez y Nueve*, 8ª época, año XXXIII, tomo 66, 10805, 28 de agosto de 1874, p. 3.

[9] "El General González", *La Libertad*, año III, 195, 28 de agosto de 1880, p. 3.

Homero, Ovidio, Horacio y Lucano. Que después vio a otros muchos filósofos griegos y personajes romanos.[10]

No hay que olvidar mencionar el famoso cuadro de Rafael Flores que representa a Dante y Virgilio conversando con Ulises y Diomedes, envueltos en fuego. Tenemos también representaciones escultóricas de Dante en el Teatro Juárez en Guanajuato, y en la Biblioteca de San Agustín. Esta última dio pie a una curiosa écfrasis por parte del famoso escritor Manuel Gutiérrez Nájera. Al referirse a la escultura de Epitacio Calvo comenta:

La estatua representa al Dante como yo lo había soñado. El mismo rostro austero de severas líneas; los pómulos salientes y las mejillas demacradas; la frente dilatada y espaciosa; hundidas las pupilas que sondearon con su vista de águila el seno cavernoso del infierno; así es, así es el Dante. Todo es adusto y rectilíneo en esa gran figura quieta: desde las duras líneas del perfil, hasta los pliegues de la túnica talar, en cuyas fimbrias se ha pegado el polvo de las calles de Ravenna, Ése es el Dante: ese hombre oscuro vuelve del Infierno.[11]

Después de la recepción viene la creación. Dante se incorpora al panteón del Parnaso mexicano y adquiere la relevancia de autor de primera línea, de modo que, así como existen poemas dirigidos a los grandes hombres de la historia nacional, Antonio Zaragoza publica un poema titulado “Dante Alighieri”, donde se habla de un hombre que sufrió las injusticias de un gobierno corrupto:

¡Es el Dante! ¡Magnífica figura!
con su faz inspiradora de profeta;
la corona de espinas del poeta
sobre su frente olímpica fulgura.
La sombría Edad Media
Dio a luz este titán terrible y tierno;
La Divina Comedia
es de su gloria pedestal eterno;
y entre las sombras de la edad pasada
resplandece su imagen inspirada,
por los rojos fulgores del infierno
y los rayos del cielo, iluminada.
Si fue llevado por el gran mantuano
al reino del dolor sin esperanza;
guiado por su numen soberano,
también su genio a comprender alcanza
ese otro infierno: el corazón humano.[12]

[10] “Guadalajara”, *El Tiempo*, año V, 1416, 23 de mayo de 1888, p. 2.

[11] M. Gutiérrez Nájera, “Dante. Estatua esculpida por el señor don Epitacio Calvo para la Biblioteca de San Agustín”, *El Nacional*, año III, 258, 25 de febrero de 1882, pp. 1-2.

[12] Antonio Zaragoza, “Dante Alighieri”, *La República Literaria*, I, 1886, p. 270.

A lo largo del siglo son varias las poesías en donde se recurre a la figura de Dante por sus connotaciones políticas, pero también se hace referencia al artista incomprendido, aunque resulta más atractiva la imagen ya consolidada del Dante desterrado como parte del dolor existencial, como se lee en un soneto anónimo aparecido en 1899:

¡Cuánto es duro el camino de la vida,
decía Dante, de pavor cubierto,
pisando de sus años el desierto,
como viandante en selva obscurecida!
¡Cuánta es dura la pena inmerecida
del poeta vencido, mas no muerto
que lleva el doloroso desconcierto
como un cadáver de ambición fallida!
¡Cuánto –cual Alighieri en sus dolores–
anonada luchar ante el destino,
sin patria, sin hogar y sin amores!
¡Y cuánto es doloroso y enervante,
en medio de las sombras del camino,
como Dante sufrir, y no ser Dante![13]

A finales de siglo, la presencia de Dante como escritor o personaje histórico se combina con la de sus personajes. Es común encontrar menciones a Beatriz como representación de mujer hermosa, virtuosa y amada. Ya en el umbral del siglo XX, destaca un extenso artículo de Amado Nervo sobre la amada angelical. Aquí, a partir de una bibliografía actualizada, el poeta y ensayista mexicano analiza la caracterización de Beatriz como personaje literario y también como persona, a partir de las relaciones entre los datos proporcionados por Boccaccio y Giovanni Villani, las noticias recientes y los contenidos textuales de *La divina comedia* y *La vida nueva*, principalmente. Podríamos decir que, después de 60 años de constantes referencias a Dante, Amado Nervo es el primero en distinguir de manera casi académica la diferencia entre Dante personaje y Dante hombre, aunque no siempre lo logra.

Para concluir este recorrido panorámico, no quisiera dejar fuera "Francesca", la versión en tercetos del diálogo entre Dante y Francesca de Rímini (*Inf*. V, vv. 97-138) realizada por Manuel M. Flores. El texto mantiene la estructura de la *terza rima*, pero el autor se permite añadir versos y modificar su contenido con la intención de transmitir íntegramente las palabras de Dante. La traducción cuenta con muchos aciertos léxicos y ofrece soluciones ingeniosas y pertinentes para trasladar el mensaje de Francesta, sin embargo, el autor

[13] "Soneto", *El País*, tomo I, 286, 23 de octubre de 1899, p. 2. El soneto inicia con un epígrafe de Dante: "Come è dura calle!".

no pudo alejarse de las tendencias poéticas de sus tiempos y añade palabras como ‘anhelo’, exceso’, ‘ansia loca’ que seguramente no habría pronunciado Francesca, pero que sí formaban parte del *modus scribendi* de los románticos mexicanos. Cito la última parte:

> Mas ya que tu piedad saber procura
> el cómo aquel amor rasgó su vuelo,
> llorando te diré mi desventura.
> Leíamos con quietud y grato anhelo
> de Lanceloto el libro cierto día,
> solos los dos y sin ningún recelo
> Leíamos... y en tanto sucedía
> que dulces las miradas se encontraban
> y el color del rostro se perdía.
> Un solo punto nos venció. Pintaban
> cómo, de la ventura en el exceso,
> en los labios amados apagaban
> los labios del amante, con un beso,
> la dulce risa que a gozar provoca.
> Y entonces éste, que a mi lado preso
> para siempre estará, con ansia loca
> hizo en su frenesí lo que leía...
> temblando de pasión besó mi boca...
> y no leímos más en aquel día.[14]

Otra traducción, más apegada al texto original, nos la ofrece el poeta y científico Manuel Peredo. Él se encargó de traducir en forma de silva el famosísimo episodio del conde Ugolino (*Inf.* XXXIII). La elección métrica le permitió tener más campo de acción donde fuera necesario, pero sin estar obligado a manipular el mensaje para respetar las reglas de la *terza rima*. Llama la atención el cuidado que tuvo Peredo para traducir “poscia, piú che il dolor, potè il digiuno” (v. 75) y “riprese il teschio misero coi denti / che furo all’osso, como d’un can, forti” (vv. 77-78). Evidentemente, también aquí el traductor se vio en la necesidad de añadir palabras (p. ej. ‘arzobispo’), pero con un criterio de pertinencia que no modifica de manera irreparable la función del texto, como sí ocurre en el episodio del canto V. Cito la última parte de la traducción:

> El cuarto día llegó, y entonces Gaddo
> a mis pies desplomado
> cayó; mas al decirme:
> “Padre mío, ¿por qué no me socorres?”
> espiró... y uno a uno
> vi perecer los tres que me quedaban,
> mientras el quinto y sexto día pasaban.

[14] Manuel M. Flores, “Francesca”, en *Poesía Mexicana I. 1810-1914*, p. 149.

> Entonces cegué yo, y anduve a tientas
> durante otros dos días
> entre sus cuerpos yertos,
> llamando a voces a mis hijos muertos.
> Y luego... ¡El hambre pudo
> más que el dolor agudo!
> Cuando tal dijo con mirada torva,
> del arzobispo el miserable cráneo
> volvió a tomar, y en él hincó furioso
> los dientes, que hasta el hueso penetraron
> como penetran los de un can rabioso.[15]

Evidentemente, para tener una mejor idea de la recepción de Dante en México y su presencia intertextual hay que explorar con mayor detalle la apropiación de este pilar de la literatura por parte de los escritores conservadores, de los pensadores liberales, de los poetas románticos, de los modernistas de fin de siglo y, obviamente, de los artistas decimonónicos.[16] Sin embargo, me parece que estos ejemplos dan clara cuenta que Dante formó parte de la tradición literaria nacional prácticamente desde los inicios del México independiente.

Bibliografía

Alighieri, Dante, "Fragmentos de la 'Divina comedia' del Dante", trad. José Joaquín Pesado, *El Año Nuevo*, IV, 1840, pp. 32-43 (reeditado en J. J. Pesado, *Obra literaria I*, *Miscelánea*, recopilación, prólogo y notas Fernando Tola de Habich, México, UNAM, Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2002).

Baena, Fernando E., "Relieve", *Semanario Literario Ilustrado*, año III, 125, 18 de mayo de 1903, p. 208.

"Boletín", *El Radical*, tomo I, 6, 8 de noviembre de 1873, p. 1.

Franco, Agustín A. "Ensayo sobre la vida y obra de Dante Alighieri", *Diario Oficial*, tomo I, 7, 7 de marzo de 1846, pp. 3-4.

"El General González", *La Libertad*, año III, 195, 28 de agosto de 1880, p. 3.

Gondra, I. R., "Rápida ojeada sobre la naturaleza y el origen de la poesía", *El Año Nuevo*, II, 1838, pp. 66-77.

"Guadalajara", *El Tiempo*, año V, 1416, 23 de mayo de 1888, p. 2.

.

[15] Manuel Peredo, "Fragmento del canto XXXIII del *Infierno* del Dante", *El Renacimiento*, I, 1869, p. 470. Aparece en doble columna junto con el texto original.

[16] Como dato curioso, hacia 1883 la compañía de tabaco de Teodoro Olavarrieta lanzó una marca de cigarros que llevó por nombre "El Dante Alighieri", cuya publicidad decía "Muy buen cigarro por su calidad y muy elegante por sus espléndidas y simpáticas envolturas".

GUTIÉRREZ Nájera, Manuel, "Dante. Estatua esculpida por el señor don Epitacio Calvo para la Biblioteca de San Agustín", *El Nacional*, año III, 258, 25 de febrero de 1882, pp. 1-2.

HUGO, Victor, "Una carta de Victor Hugo", *El Siglo Diez y Nueve*, 8ª época, año XXXIII, tomo 66, 10805, 28 de agosto de 1874, p. 3.

FLORES, Manuel M., "Francesca", en *Poesía Mexicana I. 1810-1914*, intr., selec. y notas José Emilio Pacheco, México, Promexa, 1979, pp. 147-149.

PEREDO, Manuel, "Fragmento del canto XXXIII del Infierno del Dante", *El Renacimiento*, I, 1869, pp. 469-470.

PESADO, José Joaquín, *La revelación*, en *Poesías originales y traducidas*. México, Ignacio Escalante, 1886, pp. 542-637 (reproducido en *Obra literaria II*, *Poesía*. *Edición facsimilar de 1886*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2002).

"Soneto", *El País*, tomo I, 286, 23 de octubre de 1899, p. 2.

"Vida y obras del Dante", *El Veracruzano*, año I, 11, 1 de junio de 1851, pp. 175-177; 12, 16 de junio de 1851, pp. 190-191 y 13, 1 de julio de 1851, pp. 209-211.

ZARAGOZA, Antonio, "Dante Alighieri", *La República Literaria*, I, 1886, p. 270.

Presencia de los libros de viajes medievales en la literatura fantástica: “La città abbandonata” de Giovanni Papini

Aimée Mendoza
Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa

Los vínculos literarios entre obras, autores y géneros no son un fenómeno reciente. Prueba de ello es la sintonía que puede encontrarse en obras como *Il Milone* de Marco Polo, *Embajada a Tamorlán* de Ruy González de Clavijo o *El libro de las maravillas del mundo* de Jean de Mandeville, al ser textos ejemplares del género de viajes medieval, pues su legado va más allá de su valor histórico o factual.[1] Dicho género ha ejercido una influencia considerable en autores posteriores, cuyas obras son ejemplo de formas literarias híbridas propagadas a través de los siglos.[2] De hecho, tal como reclama Federico Guzmán Rubio, debe existir una necesidad por parte de los críticos para “[ubicar] los relatos de viaje en la historia literaria y en la literatura de viajes de la actualidad [y] encontrar puntos de contacto entre relatos que hasta ahora se han estudiado de manera aislada [, lo que] no es labor sencilla”.[3]

El relato “La città abbandonata” de Giovanni Papini, incluido en *Gog* (Firenze, 1931), sintetiza lo anterior al parodiar la estructura de los architextos medievales. Al utilizar los aspectos literarios fundamentales del género de viajes –identificación del narrador con el protagonista, descripción del espacio,

[1] Véase Miguel Ángel Pérez Priego, “Estudio literario de los libros de viajes medievales”, *Epos*: *Revista de Filología*, *1*, *1984*, pp. 217-239. El crítico subraya la temprana recepción de tales obras en distintas naciones, lo que sustenta la delimitación una serie de textos medievales que compartan características estructurales, ya que “conviene integrar en nuestro repertorio [el hispánico] las traducciones de algunos muy difundidos libros de viajes europeos, como el de Marco Polo o el de Mandeville, que hubieron de contribuir decisivamente al desarrollo del género en España” (p. 219).

[2] Esta influencia se manifiesta a través de obras disímiles y en géneros diversos. Por una parte, Sofía M. Carrizo Rueda analiza la presencia del género medieval de viajes en la narrativa de los Siglos de Oro, al estudiar los recursos retóricos –tales como las *laudes urbium*, la narración en primera persona, etc.– presentes en la picaresca, o en las comedias del siglo xvii. Véase “Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea”, en Ignacio Arellano *et*. *al*. ed., *Studia aurea: actas del III congreso de la AISO (Toulouse, 1993*), pp. 81-87. Por otra parte, Zsuzsanna Dobák-Szalai, compara la estructura del género de viajes con la del microrrelato. Para ello, analiza textos de Julio Cortázar –*Historias de Cronopios y de famas* (1962)– y del húngaro István Örkény –*Cuentos de un minuto* (1968)–, para exponer la manera en que el viaje, como sustrato temático y estructural, ha permeado en formas literarias actuales y diversas. Véase Z. Dobák-Szalai, “Cortísimos viajes: la literatura de viaje en el género del microrrelato”, *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, 5, octubre, 2012, pp. 1-12.

[3] Federico Guzmán Rubio, “Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo”, *Revista de Literatura*, vol. 52, 145, enero-junio 2011, p. 114.

alteridad, maravillas e iconografía animal– se propicia un trastrueque del género maravilloso –en el cual se inscriben tales libros– a partir de una hibridación estructural que da lugar a lo propiamente fantástico, como señalan las hipótesis de Todorov, Roas, Alazraki, Campra o Bessière.

Aspectos literarios e influencia del género de viajes

El viaje como tema o motivo literario tiene una presencia antiquísima y trascendental. Los estudios inaugurales que analizan la conformación del género de viajes medieval –López Estrada,[4] Bárbara W. Fick,[5] Pérez Priego,[6] Rubio Tovar,[7] Eugenia Popeanga,[8] etc.–[9] muestran que la compleja estructura de estos libros, así como la fuerte influencia que han tenido en obras posteriores, se debe a que una de sus características principales es la integración de múltiples discursos, lo que permite analizarlos en sintonía con otros géneros. De entrada, algunos aspectos estructurales, como el espacio en que se desarrollan las acciones, tienen más valor sobre otros. Para Pérez Priego, el género implica, ante todo, un énfasis espacial debido a que las relaciones de *mirabilia* y la experiencia de la alteridad narrada por el viajero se enmarcan en este aspecto:

> Ocurre así incluso en los viajes fingidos [...]. En el trazado de ese itinerario el narrador se ve obligado a adoptar también un orden cronológico [empero,] lo que crea su verdadero orden narrativo, es el espacio –y no el tiempo–, los lugares que se recorren y se describen; […] hay un propósito totalizador, de describirlo todo, de incorporarlo todo al relato, aunque sólo sea mediante su simple mención, […] en efecto, la ciudad se convierte en el índice de referencia esencial a través del cual progresa la descripción del itinerario.[10]

[4] *Embajada a Tamorlán: estudio y edición de un manuscrito del siglo xv*; “Viajeros españoles en Asia: la embajada de Enrique III a Tamorlán (1403-1406)”, *Revista de la Universidad Complutense*, 3, 1981, pp. 227-246; “Coloquio en París sobre frases, textos y puntuación en los manuscritos medievales españoles”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 1, 1982, pp. 227-231; “Procedimientos narrativos de la *Embajada a Tamorlán*”, *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 129-146; “Reseña de Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamerlán*” (Madrid, Miraguano, 1984)”, *Revista de Filología Española*, vol. 64, 3-4, 1984, pp. 311-312; “Notas al manuscrito aragonés de la *Embajada a Tamorlán*”, *Anuario de Estudios Medievales*, 17, enero-junio, 1987, pp. 371-378.

[5] Bárbara W. Fick, *El libro de viajes en la España medieval*.

[6] M. Á. Pérez Priego, *op. cit*., pp. 217-240.

[7] Joaquín Rubio Tovar, *Los libros españoles de viajes medievales*.

[8] Eugenia Popeanga, “El discurso medieval en los libros de viajes”, *Revista de Filología Románica*, anejo I, 1991, pp. 149-162.

[9] Fuera del contexto hispánico no deben olvidarse los valiosos aportes de Franco Meregalli, *Cronisti e viaggiatori castigliani del Quattrocento: (1400-1457)*; Jean Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages*; Henry Yule, *Cathay and the Way Thither: Being a Collection of Medieval Notices of China*, trabajos en los que se basa el estudio de Pérez Priego.

[10] M. Á. Pérez Priego, *op. cit*., pp. 221, 223, 226.

Es imprescindible notar el empleo de diversos recursos retóricos y discursos narrativos que podrían complicar cualquier labor de clasificación, ya que, como menciona Luis Alburquerque, "si bien todo libro de viajes se enmarca dentro del ámbito de la literatura de viajes, no toda la literatura de viajes queda incluida dentro de los 'relatos de viajes'".[11]

Al estudiar un texto del siglo XX que incluya tal motivo o tema, es necesario distinguir las raíces formales del género al que parodia de sus características intrínsecas como relato fantástico. Según Caillois, el giro cultural a partir del siglo XIX fue el desarrollo del género fantástico, el cual "no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos; […] de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos".[12] Ante todo, se propició un cambio en la concepción de la realidad y en la manera en que dicha aprehensión fue plasmada y transmitida en las obras artísticas y literarias.[13]

Gog, obra de Giovanni Papini publicada en 1931, incluye el viaje como motivo al tiempo que reproduce la estructura de los libros de viajes – al integrar los elementos literarios que los críticos han señalado como inherentes a este género, aunque empleándolos con fines estéticos disímiles de la poética medieval. La parodia literaria (representada en este relato) sería ejemplo de la resemantización del significante, en favor de una ambigüedad que contrasta con la estructura del relato, al estar "descontextualizada". *Ergo*, lo que habría sido un texto comprensible culturalmente para los lectores del siglo XV constituye una representación alterada de los parámetros actuales de la realidad, lo que deviene en una recepción ambigua de referentes otrora justificados o comprendidos (como la presencia de la ciudad y sus prodigios).

Los setenta relatos presentados en *Gog* se enmarcan en un viaje general que inicia debido a una necesidad terapéutica del protagonista –explicada en el prefa-

[11] Luis Alburquerque-García. "El 'relato de viajes': hitos y formas en la revolución del género", *Revista de Literatura*, vol. 52, 145, enero-junio 2011, p. 18. Acerca del concepto de la literatura de viajes y su división respecto del género de viajes véase Antonio Regales Serna. "Para una crítica de la categoría literatura de viajes", *Castilla*, 5, 1983, pp. 63-85. Asimismo, Sofía M. Carrizo Rueda subraya la importancia de "distinguir los libros de viajes de sus parientes cercanos [crónicas o las biografías históricas, pues] el hecho de que guarden con ellos estrechas relaciones no significa que puede confundírselos". *Poética del relato de viajes*, p. x.

[12] Roger Caillois, *apud* Jaime Alazraki, "Qué es lo neofantástico?", *Mester*, vol. 6, 2, 1990, p. 25.

[13] La renovación estilística se corresponde con el cambio de paradigma cultural. Irène Bessière sostiene que "para ser verdaderamente creadora, la poética del relato fantástico supone el registro de los datos objetivos (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su de[s]construcción, no mediante una argumentación intelectual –tendríamos entonces una simple discusión conceptual, ya sea esta irónica o paródica– […] sino mediante su definición como un conjunto de sistemas de signos repentinamente no aptos para expresar y transformar, en el registro de la regulación y del orden, el acontecimiento situado en el núcleo del drama fantástico". "El relato fantástico", *apud* David Roas, *Teorías de lo fantástico*, p. 87.

cio ficcional: "Conoscenza con Gog". Destaca la importancia de la estructura con la que Papini construye –ficcionalmente– las relaciones del itinerario. El diario representa una de las formas canónicas del género de viajes, ya que intenta "contar vivencias reales[. Tiene una] pretensión de simultaneidad y un mayor apego a la verdad, puesto que […] sobresale su precisión cronológica y delimitación temporal exacta, consecuencia de la anotación de la fecha en cada entrada".[14] En este caso, la "escritura diarística" descrita por Guzmán Rubio construye la verosimilitud dentro de la trama, pues el viajero –real o ficticio– tiende a mantener una necesidad expresiva y cronológica durante su travesía. En el relato de Papini, la anotación de la fecha (aunque incompleta por suprimir el año) que precede la narración –"Tien-Tsin, 18 Dicembre"– se liga con la estructura del diario, al ser una herramienta idónea para transmitir una experiencia "íntima" que dé cuenta de manera detallada de los acontecimientos rememorados, debido a que estos pueden ser totalmente subjetivos sin dejar de regirse por el itinerario principal.

El testimonio, construido mediante el empleo de la primera persona, es un recurso que permite, en primer lugar, establecer nexos con la tradición clásica –al emplear la *evidentia*; el *argumentum veritatis*– para facilitar "la presentación de las novedades recién descubiertas en las travesías [y] explícita[r] en los prólogos la veracidad de lo que cuenta".[15] Aun cuando esta característica no es restrictiva –López Estrada ha explicado el caso de la tercera persona en la *Embajada a Tamorlán*– es cierto que la importancia de su empleo se funda en la identificación de la voz narrativa con el escritor y, además, con el viajero, creando empalmes ficcionales, tal como apunta Pérez Priego.[16]

Espacio ficcional: *descriptio*, alteridad y *mirabilia*

En el género de viajes la narración se subordina a la función descriptiva, para fascinar al lector mediante las relaciones presentadas. César Domínguez y

[14] F. Guzmán Rubio, *op. cit.*, p. 117.

[15] L. Alburquerque-García, *op. cit.*, p. 22. Los paralelismos con la focalización y estilos narrativos de género medieval de viaje con los empleados en los relatos fantásticos son inminentes ya que ambas técnicas buscan la presentar lo excepcional (lugares, animales, personas o situaciones que asombran, en menor y mayor grado e independientemente de que sean aceptados o no por los lectores). Como menciona D. Roas, "los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista […]. El discurso […] en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores [o prodigios] que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerentes posibles sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar". L. Alburquerque-García, *op. cit.*, pp. 27-28.

[16] M. Á. Pérez Priego, *apud* Rafael Beltrán Llavador, "Los libros de viajes medievales castellanos: introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos?", *Revista de Filología Románic*a, anejo I, 1991, p. 132.

Luis Alburquerque señalan que la *descriptio*[17] era el fin supremo del género, pues conformaba la verosimilitud de los libros medievales. Corresponde con la estructura formal de éstos, que el relato inicie con la llegada del viajero al espacio maravilloso, movido por la necesidad de cambios y novedades. En efecto, Gog establece nexos con el tradicional género de viajes al enunciar: "La piú meravigliosa città che abbia visto in tutta l'Asia è pur sempre quella che scoprii, una sera d'ottobre, a oriente di Khalmil, in pieno deserto".[18] Oriente representa el espacio idóneo para el desarrollo del itinerario en los libros de viajes medievales; el relato de Papini se inscribe en esta tendencia pues el protagonista se mueve en un espacio doblemente mítico, ya que como apunta Kappler:

> Los lugares aislados, los desiertos y las montañas son también lugares favoritos para lo imaginario […]. El desierto cubierto por las tinieblas da lugar a toda clase de fantasmas: el ser humano no se lleva bien ni con los espacios 'vacíos' [...]. La angustia crea la alucinación.[19]

El viaje, iniciado en Turfan, se lleva a cabo en tres etapas; en la segunda el rumbo se desvía y Gog parte junto con Ghitaj en dirección al Este, hacia el desierto, donde deberían encontrar un campamento de pastores de caballos. La descripción espacial por parte del narrador-viajero-protagonista deja entrever algún resabio de la mitificación de la geografía donde se ubican. Gog describe un lugar exótico y misterioso que recrea el ambiente propicio para la aparición de los *mirabilia*, por una parte, y para la narración fantástica, por otra:

> L'aria era fredda ma serena. La pista s'allungava, quasi diritta, tra l'erba corta e dura dell'immensa steppa. Cavalcammo molte ore in silenzio, senza incontrare anima viva [...]. Nel crepuscolo ancor limpido si distingueva ancora la pista […]. La luna s'era alzata, i cavalli nitrivano; si levò il vento gelido della notte, non riparato né da monti né da piante [...]. Nessuna tenda, nessuna voce, nessun rumore (p. 49).

Tal como sucede en los libros de viajes, el espacio también se relaciona con otros aspectos propios del itinerario. La alteridad es un recurso importante que nos permite apreciar la concepción del viajero como un extranjero en la tierra a la que arriba. Este recurso se manifiesta a partir de la identificación de Gog con el Occidente civilizado, para quien

[17] Véase César Domínguez, "E contauan vna grand maravilla: lo maravilloso y sus fórmulas retóricas en los relatos de viajes medievales", *Scriptura*, 13, 1997, pp. 179-192 y L. Alburquerque-García, *op. cit.*, pp. 15-34.

[18] Giovanni Papini, "La città abbandonata", *Gog*, p. 48. En adelante, la página de las citas de este libro se indicará entre paréntesis.

[19] Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, p. 39.

> la carovana di cammelli messa insieme faticosamente a Turfan era troppo lenta per uno abituato, in America e in Europa, alla rapidità dei treni di lusso. I cammellieri mongoli m'eran venuti cosí in odio dopo tre tappe sole che dovevo vincere ogni giorno la voglia di frustare i piú infingardi. Giunti a Khamil, colla scusa di nuove provviste, pareva che non si volessero piú muover di lí (p. 48).

A partir de este momento, el viajero se desespera ante las imposiciones de la geografía y las costumbres o actitudes de los oriundos, por lo que busca alejarse todavía más emprendiendo la segunda parte de su recorrido. Después de hacer la relación analógica de los medios de transporte, el narrador describe las costumbres de los mongoles, al tomar a Ghitaj como sinécdoque, y tras cabalgar juntos algunos kilómetros en el desierto, dice: "*Al riparo d'una duna sabbiosa facemmo una sosta per mangiare il monte arrosto che s'era portato con noi. Ghitaj riuscí a fare un po' di fuoco cogli sterpi e mi offrí la bevanda famosa dei mongoli: il the col burro liquefatto*" (p. 49). Es clara la diferencia que el viajero insiste en señalar en relación a los habitantes orientales, pues la descripción se bifurca entre los detalles del espacio explorado y la observación de la actitud de Ghitaj durante todo el recorrido:

> Ghitaj diceva che si sarebbe trovato, vicino alla strada, un acampamento di pastori di cavalli. Ma non si scopriva nessun fumo, in nessuna parte dell'orizonte [...]. Ogni tanto ci si fermava per ascoltare e per bere qualche sorso di vodka [...]. Ad un tratto si scorse, di fronte a noi [...] una lunga ombra alta massiccia, lineare. Ghitaj non seppe dirmi cosa fosse [...] Ghitaj, taciturno piú del solito, non rispondeva alle mie domande (pp. 49-50).

Gog se muestra como un viajero que busca el encuentro con lo natural (representado por el espacio exótico) y no para convivir con los oriundos. De hecho, su actitud parece un poco agresiva, al inicio de la narración, respecto de los otros que lo rodean, y de quienes huye: "Disperato di star fermo in quella sudicia città dove non c'era nulla *da fare o da vedere*, chiesi al capo dei servitori, Ghitaj, s'era possibile partire innanzi, a cavallo, per aspettare la carovana in pieno deserto" (p. 48, el énfasis es mío). Como menciona Patricia Almarcergui:

> La oposición del viajero frente al Otro [es] un ejercicio que le obliga a identificar los elementos con los que se define para situarlo como si fuera un obstáculo [;] se manifiesta a golpe de contraste y en un juego de analogías y confrontaciones entre tipos y costumbres. Por eso, el Otro se suele describir a partir de elementos reconocibles, como la higiene, los alimentos, la arquitectura, la religión y el clima.[20]

[20] Patricia Almarcegui, "El otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje", *Revista de Literatura*, vol. 52, 145, enero-junio 2011, p. 285.

Cabe resaltar que la intención o motivación del viaje se aleja un poco de la preceptiva medieval según la cual, "El viajero […] recorre otro espacio en busca de lo distinto, lo maravilloso, lo otro".[21] Gog (viajero-narrador), busca el refugio de lo exótico aunque la motivación del viajero difiere entre épocas, pues éste se desplaza por desesperación e inestabilidad. Empero, no es impedimento para lograr el encuentro con lo excepcional (cual *mirabilia* medievales) pues la ciudad causa la admiración de ambos personajes.

La narración va *in crescendo* desde la descripción de las costumbres de los mongoles hasta recrear un ambiente surreal, propicio para la aparición de la ciudad presentada más adelante. En la segunda parte de la travesía Gog y Ghitaj llevan alrededor de dieciséis horas cabalgando –ante el asombro del protagonista–, mientras esperan encontrar el campamento de pastores indicado por el acompañante. Para Gog, a diferencia de su acompañante oriundo, la aparición de la ciudad tenía, en principio, un significado positivo: "Ero felice: quelle mura volevan dire un ricovero, un albergo, una cena, un letto, la salvezza. Ma Ghitaj taceva sempre e non mi parve affato contento d'esser lí. Gli chiesi il nome della città: non volle dirmelo" (p. 50).

Es interesante que la fortaleza no sea nombrada en ningún momento, y que exista un rechazo por parte de los personajes para hacerlo. Sin duda, es un procedimiento propio de la literatura fantástica, empero, también representa la transición entre dos concepciones del mundo dentro de la trama. Por una parte, Gog representa al protagonista moderno que se enfrenta a lo irracional que aparece súbitamente y que no puede ser conceptualizado. Por otra, Ghitaj representa a una comunidad mítica que no ignora la presencia de prodigios en aquella zona y prefiere aceptarlos sin buscarles una explicación racional. Gog, al no conocer el territorio que atraviesa, reacciona de manera favorable ante la presencia de esta ciudad espectral y por ello intenta ingresar en el recinto en tres ocasiones, pues cree haber encontrado un refugio ante la intemperie. Sin embargo, la ciudad se niega a ser penetrada y su aspecto pasa de ser acogedor a parecer una fortaleza terrible:

> Le mura s'inalzavano sempre, alte, antiche, ineguali, fosche, silenziose come una scogliera senza fine [...] un labirinto di strade strette, deserte, silenziose. Nessuna lanterna alle porte, alle finestre; nessuna voce, nessun segno di vita. Tutti gli usci erano chiusi […] la città era, o mi parve, grandissima […]. La città pareva abbandonata da poche settimane o, a tutt'al piú, da pochi mesi […]. Non si poteva pensare a un incendio, a un terremoto, a un massacro. Tutto sembrava intatto, pulito, ordinato, come se tutti gli abitanti fossero partiti insieme, per decisione unanime, in calma, alla medesima ora

[21] Fernando Carmona Fernández, "La descripción, lo maravilloso, lo real y las Mirabilia descripta de Jourdain Cathala de Sévera", en Fernando Carmona Fernández y Antonia Martínez Pérez (coords.), *Los libros de viajes. Actas de las jornadas sobre "Los libros de viaje en el mundo románico"*, p. 97.

> […]. E allora cominciai a sentir l'orrore di questa città spettrale, disertata dagli uomini, deserta in mezzo al deserto (pp. 52-53).

El sentido negativo de la ciudad se ve reforzado por la actitud del jefe de la caravana ante ella, pues el narrador siempre la contrasta con su percepción de la misma: "Ma Ghitaj non volle entrare con me. Non l'avevo mai visto cosí abbattuto. Si stese in terra, col capo appoggiato alla muraglia, e tirò fuori una specie di rosario. –Ghitaj aspetta qui, disse. Ghitaj non entra. Voi non dovreste entrare. Non l'ascoltai" (p. 51). De hecho, el miedo del personaje y el rosario introducen el sentido religioso, relacionado en contraposición con la ciudad, ante su naturaleza demonológica. La ciudad resulta, además, aterradora por su carácter desértico en medio del desierto. Le Goff explica que en el Occidente medieval "el dualismo fundamental de cultura y naturaleza se expresa más a través de la oposición entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque, que son los equivalentes occidentales del desierto oriental), universo de los hombres en grupos y universo de la soledad". [22]

De igual manera, la iconografía animal es un aspecto importante en la configuración de la ciudad, como un emblema que invita a ser interpretado. Ante la negación de Ghitaj, Gog lleva a cabo, solo, el recorrido por la fortaleza tras forzar una puerta cuya insignia son dos serpientes antropocéfalas, de mármol ennegrecido, que se besan. Al respecto, el *Physiologus* griego (siglo III d. C.) nos dice que la serpiente es "un animal parricida y matricida"[23] –rasgos doblemente negativos–; de igual manera, Kappler menciona que "la naturaleza misma del animal importa poco cuando tiene dos cabezas",[24] pues su carácter monstruoso es más que evidente. Asimismo, ya dentro de la ciudad espectral, Gog reconoce cuatro esculturas enormes: un león, un camello, un caballo y un dragón. Acerca del significado de estos animales, Ignacio Malaxecheverría menciona que en el *Bestiario telúrico* "hay algo definitivo, y es que, salvo escasas figuras, apunta a lo infernal, a lo negativo. Excepto en algún caso aislado, el Bestiario de la tierra ni siquiera es indiferente: sus componentes reflejan lo bajamente material, cuando no lo claramente demoníaco".[25]

Aunque la interpretación del sentido de los animales difiere entre épocas –como en el caso del dragón–[26] el aspecto de la ciudad y la actitud de Ghitaj,

[22] Jacques Le Goff, "Guerriers et bourgeois conquérants: l'image de la ville dans la littérature française du siècle", *Culture, Science et Développement. Mélanges Charles Morazé*, 1979, p. 127.

[23] "La víbora", en *Fisiólogo*, p. 156.

[24] C. Kappler, *op. cit.*, p. 145.

[25] I. Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, p. 41. En el *Antiguo Testamento* se menciona el significado negativo del camello: "*entre los [animales] que rumian o tienen pezuña hendida, no comeréis camello, pues, aunque rumia, no tiene la pezuña partida; será impuro para vosotros*" (Levítico 11, 3, ed. Reina-Varela).

[26] El cual ha sufrido modificaciones en su representación y significado a través de los siglos. "Lo importante no es que el dragón sea benéfico en China y nefasto en los textos medievales, sino

oriundo del territorio, ante ella, nos permiten establecer una relación de sentido negativo respecto de la fortaleza abandonada. De igual manera, la mención al ruido de los topos, los tres cadáveres de los perros atados a una cadena y la bandada de aves nocturnas refuerzan –por una parte– el misterio de índole fantástica, y –por otra– nos aclaran que en aquel espacio impera la presencia de animales –vivos o estatuas– con connotaciones demonológicas.[27]

De lo maravilloso a lo fantástico (y sus variantes)

Llama la atención que en la última parte del relato, Gog reconoce su terror ante su condición ajena y nos dice: "Mi sentii spaventosamente solo, infinitamente straniero, irrevocabilmente lontano dalla mia gente, quasi fuor del tempo e della vita" (pp. 53-54). Esta reacción implicaría, como explica David Roas, "plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica [contraria a lo] maravilloso [que] se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con el real".[28] El género en el cual se inscriben los libros de viajes medievales, también hace uso de estos recursos, sin embargo, su fin es el de provocar asombro y no zozobra o miedo respecto de la realidad y espacio presentados.

Empero, aunque el texto tiene aspectos de índole claramente fantástica, la sensación de terror –explicada por Caillois– queda desplazada por una nostalgia, *a posteriori*, frente al asombro y la admiración que Gog experimenta al encontrarse con la ciudad, lo que da lugar a un final ambiguo que incluso difiere del propuesto en el fantástico tradicional:

> Nessuno, in tutta la Mongolia, ha voluto dirmi il nome della città disabitata. Ma spesso, a Tokio, a San Francisco, a Berlino, la rivedo come un sogno terrificante dal quale, pure, non ci si vorrebbe svegliare. E sento una gran puntura di nostalgia, un gran desiderio di rivederla. (p. 54)

El relato de Papini presenta dos momentos del género fantástico: uno en el que se introducen los elementos antaño maravillosos –ligados, a su vez, con la es-

que culturas tan alejadas hayan centrado su atención en él, lo que demuestra que se trata de un animal arquetípico, cuya valoración es diversa; otro tanto podría decirse del unicornio, del cocodrilo o de la pantera". I. Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 42.

[27] El *Fisiólogo* también menciona que el topo es "una figura del diablo, que es de tal condición, que estropea todos los lugares en los que mora. Y no hay hombre que pueda pecar tan silenciosamente, que no le oiga y se acerque a él" (p. 20). Por su parte, las referencias bíblicas relacionan a las aves nocturnas con los pensamientos inoportunos, pues su significado varía de acuerdo con sus hábitos. Según la clasificación de Odón de Túsculo, en este campo encontraríamos al buitre, el cuervo, la perdiz, la lechuza y más o menos todas las aves de rapiña. Véase María Dolores Carmen Morales Muñiz, "El simbolismo animal en la cultura medieval", *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Medieval*, serie III, 9, 1996, pp. 229-255.

[28] D. Roas, "La amenaza de lo fantástico", p. 25.

tructura de los libros de viajes medievales– mediante una parodia que propicia una narración fantástica. Sin embargo, la reflexión posterior relacionada con los efectos ulteriores ante el suceso extraordinario (y no centrada en su naturaleza o causas), da lugar a lo neofantástico, definido por Alazraki, y no a la fantástico maravilloso o a lo extraño, definido por Todorov. Lo anterior es consecuencia del planteamiento de una superposición de realidades, de manera deliberada, por parte del narrador principal. El final no formula una confrontación epistémica que concluya la narración. Por el contrario, sugiere una irrealidad que ha sido asimilada sin conflictos por el protagonista, pues éste no considera importante dar una explicación racional o mítica a los sucesos.[29] En este caso, Gog no culmina la narración del viaje con un final abrupto. Aun cuando describe la ciudad "come un sogno terrificante", hace explícita la atracción que ésta ejerce sobre él, la cual se equipara más a una fascinación ante la irrealidad, en un contexto moderno, en el que los prodigios y el aislamiento resultan ser una experiencia privilegiada, al mostrar una ruptura con la realidad empírica. Como explica Alazraki, en el género neofantástico –practicado por Kafka, Borges, Cortázar, etc.–, la vacilación pasa a segundo plano, pues la propuesta es representar mediante metáforas las mascaradas cotidianas:

> Si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.[30]

Gog no reacciona frente a la ciudad *per se* –como símbolo de un *mirabile* o una ruptura– sino a la revelación que ésta le ofrece, ya que se estremece ante la soledad inefable e inexplicable que ésta representa y no tanto por su simple aparición. Dicho aislamiento, significa, *a posteriori*, un prodigio o privilegio en el contexto del protagonista –caracterizado por el progreso tecnológico y ciudades sumamente pobladas–, lo que explica su atracción hacia la fortaleza que podría ser una metáfora de la Modernidad.[31]

[29] Según Todorov, en el género fantástico tradicional, "se vacila acerca del nombre que ha de darse a ciertos acontecimientos; con Nerval [por ejemplo], la vacilación se ubica dentro del nombre [llamar o no locura a lo padecido por el protagonista], es decir, en su sentido" ("Definición de lo fantástico", p. 64). En el relato de Papini, si bien se plantea por un momento el enigma de cómo es que una ciudad puede aparecer y existir con tales características, al final la duda queda desplazada por una confesión que, como he mencionado, atañe más al impacto posterior, paradójicamente positivo, que dicha irrupción ha tenido para el protagonista. De cualquier manera, la segunda condición propuesta por Todorov, acerca de la vacilación interna de la obra, pasa a segundo plano, aunque existe en un principio dentro de la narración.

[30] J. Alazraki, *op. cit*., p. 30.

[31] Éste parece ser un tópico que abunda en la literatura italiana del mismo siglo, por ejemplo, en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino o *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati.

Es evidente que el motivo o tema del viaje fue un sustrato inminente en la conformación de los relatos o libros de viajes medievales. Asimismo, el discurso literario de este género favoreció el desarrollo de formas híbridas que se ligan a él, mediante la renovación de sus elementos literarios, ya sea en la literatura áurea, relatos fantásticos, minificciones, etc. "La città abbandonata" es uno de los muchos ejemplos existentes en la literatura fantástica que guardan relaciones estrechas con aquellos libros. Lo importante, ante todo, es analizar cada texto dentro de su tradición y establecer un diálogo entre otros escritos, de manera simultánea, sin que ello represente un anacronismo interpretativo.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, "Qué es lo neofantástico?, *Mester*, vol. 6, 2, 1990, pp. 21-33.

Alburquerque-García, Luis, "'El relato de viajes': hitos y formas en la revolución del género", *Revista de Literatura*, vol. 52, 145, enero-junio 2011, pp. 15-34.

Almarcegui, Patricia, "El otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje", *Revista de Literatura*, vol. 52, 145, enero-junio 2011, pp. 283-290.

Beltrán Llavador, Rafael, "Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos?", *Revista de Filología Románic*a, anejo I, 1991, pp. 121-165.

Bessière, Irène, "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas. Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 86-97.

Buzzati, Dino, *El desierto de los tártaros*, trad. Hellen Ferro. Barcelona, José Janés, 1956.

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, ed. César Palma, trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1994. (Bolsillo, 13).

Carmona Fernández, Fernando, "La descripción, lo maravilloso, lo real y las 'mirabilia descripta' de Jourdain Cathala de Sévera", en Fernando Carmona Fernández y Antonia Martínez Pérez (coords.), *Los libros de viajes. Actas de las jornadas sobre "Los libros de viaje en el mundo románico"*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 87-100.

Carrizo Rueda, Sofía M., "Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea", en *Studia aurea: actas del III congreso de la AISO (Toulouse, 1993*), ed. Ignacio Arellano *et al*. Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, 1996, pp. 81-87.

Carrizo Rueda, Sofía M., *Poética del relato de viajes*. Kassel, Edition Reinchenberger, 1999.

DOBÁK-SZALAI, Zsuzsanna, "Cortísimos viajes. La literatura de viaje en el género del microrrelato", *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, 5, octubre 2012, pp. 1-12.

DOMÍNGUEZ, César, "'E contauan vna grand maravilla': lo maravilloso y sus fórmulas retóricas en los relatos de viajes medievales", *Scriptura*, 13, 1997, pp. 179-192.

FICK, Bárbara W., *El libro de viajes en la España medieval*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1976.

Fisiólogo, introd., trad. y notas Carmen Calvo Delcán. Madrid, Gredos, 1999. (Biblioteca Clásica Gredos, 270).

GUZMÁN RUBIO, Federico, "Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo", *Revista de Literatura*, vol. 52, 145, enero-junio 2011, pp. 111-130.

KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid, Akal, 1986.

La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo testamento, ed. Casidoro de Reina (1569) y Cipriano de Varela (1602). Madrid, Sociedad Bíblica, 1969.

Le GOFF, Jacques, "Guerriers et bourgeois conquérants: l'image de la ville dans la littérature française du siècle", *Culture, Science et Développement. Mélanges Charles Morazé*, 1979, pp. 113-136.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "*Embajada a Tamorlán. Estudio y edición de un manuscrito del siglo* XV. Madrid, CISC, 1943. (Nueva Colección de Libros Raros o Curiosos, 1)",*Espacio, Tiempo y Forma: Historia medieval*, serie III, 9, 1996, pp. 229-255.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Viajeros españoles en Asia: la embajada de Enrique III a Tamorlán (1403-1406)", *Revista de la Universidad Complutense*, 3, 1981, pp. 227-246.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Coloquio en París sobre frases, textos y puntuación en los manuscritos medievales españoles", *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 1, 1982, pp. 227-232.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Procedimientos narrativos de la Embajada a Tamorlán", *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 129-146.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Reseña de Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamerlán*" (Madrid, Miraguano, 1984)", *Revista de Filología Española*, vol. 64, 3-4, 1984, pp. 311-312.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Notas al manuscrito aragonés de la *Embajada a Tamorlán*", *Anuario de Estudios Medievales*, 17, enero-julio, 1987, pp. 371-378.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.), *Bestiario Medieval*. Madrid, Siruela, 1999

MEREGALLI, Franco, *Cronisti e viaggiatori castigliani del Quattrocento: (1400-1457)*. Milano/Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1957.

Morales Muñiz, María Dolores Carmen, "El simbolismo animal en la cultura medieval", *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Medieval*, serie III, 9, 1996, pp. 229-255.

Papini, Giovanni, *Gog*. Firenze, Vallecchi, 1931.

Pérez Priego, Miguel Ángel, "*Estudio literario de los libros de viajes medievales", Epos*: *Revista de Filología*, *1*, *1984*, pp. 217-239.

Popeanga, Eugenia, "El discurso medieval en los libros de viajes", *Revista de Filología Románica*, anejo I, 1991, pp.149-162.

Regales Serna, Antonio, "Para una crítica de la categoría literatura de viajes", *Castilla*, 5, 1983, pp. 63-85.

Richard, Jean, *Les récits de voyages et de pélerinages*. Turhnout, Brepols, 1981.

Roas, David, "La amenaza de lo fantástico", en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas. Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 47-64.

Rubio Tovar, Joaquín, *Los libros españoles de viajes medievales*. Madrid, Taurus, 1986.

Todorov, Tzvetan, "Definición de lo fantástico", en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliografía David Roas. Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 47-64.

Yule, Henri, *Cathay and the Way Thither, Being a Collection of Medieval Notices of China*, London, Hakluyt Society, 1915.

Cesare Pavese y Agustí Bartra: un caso de voluntades míticas

Diego Alcázar
Universidad Nacional Autónoma de México

Che la infanzia sia poetica, è soltanto una fantasia dell'età matura.

C. Pavese

La poesía espera. El mito perdura.

A. Bartra

I. Cruce de caminos

La presencia de elementos míticos ha estado y estará, mientras existan la humanidad y el lenguaje, preservada, transformada y potenciada por la literatura. Por tanto, no es que resulte una novedad el hecho de que un autor o algunos autores recurran a los mitos (personajes y simbolizaciones) para integrarlos en su universo literario; sin embargo, sí interesa la forma en que se utilizan y, especialmente, el modo en que, desde diversos puntos, existe un mensaje similar pese a que las experiencias, la formación y las lenguas no sean las mismas.

Este tipo de acercamiento parte del *anhelo* de una literatura universal en tanto que se considera que existe una pluralidad de naciones (lo que sea que esto signifique) que apela al mutuo conocimiento. Además, busca examinar las formas en que las obras son comentadas, recibidas y traducidas a fin de distinguir convergencias y divergencias en torno a la universalidad del fenómeno literario. Sobre ello, las reflexiones de Claudio Guillén se orientan a pensar en que la literatura (la poesía y la prosa) intenta reflejar el mundo y lo hace en nombre de los seres humanos (mujeres y hombres), por lo significativo y duradero de la experiencia humana.[1]

En este ensayo intento presentar la forma en que dos poetas participan de lo universal en el fenómeno literario y cómo es que entienden y ejercen el mito en su escritura a través de una lectura y un tema en común, es decir, cómo se manifiesta en su obra la voluntad mítica en tanto deseo o búsqueda de un retorno persistente.

A través de la lectura de las obras de Cesare Pavese y Agustí Bartra, nacidos ambos en 1908, es posible hallar un par de características de suyo importantes: 1) el poeta como *investigador* de razones poéticas y humanas y 2) la escritura como muestra de una autobiografía intelectual. Aunado a ello hay

[1] Véase Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, pp. 61-70.

que ponderar la gran capacidad para traducir desde diversas lenguas junto a la unión de rigor y experiencia personal en la práctica de la crítica literaria.

Los inicios de cada uno de estos poetas son bien disímiles, al parecer: mientras que el piamontés elabora una tesis sobre Walt Whitman, el catalán decide ser autodidacta para dedicarse de lleno a la literatura. No obstante, ambos tienen la convicción de dominar el oficio de escribir para lo cual era necesario distanciarse un tanto del entorno literario propio. José Muñoz Rivas ha dicho que hay dos etapas de formación de Pavese: "Walt Whitman (pero no se pierda de vista a Herman Melville), los clásicos griegos, latinos e italianos; en un segundo momento, la literatura americana moderna y contemporánea; D'Annunzio [...], Baudelaire, etc."[2]

Bartra quería trascender los moldes que había aprehendido por sí solo y para ello partía de su amplia capacidad imaginativa. No pueden olvidarse, sin embargo, los tres movimientos estéticos que habían confluido en la etapa de juventud del poeta catalán: el *modernisme*, el *noucentisme* y el *avantguardisme*, que sin duda integran el complejo sistema poético de Bartra, un poeta que

> se situó de manera crítica ante los tres movimientos y no se alineó con ninguno, convirtiéndose en una suerte de "outsider". Para el poeta joven y rebelde, el modernismo era demasiado decadente, el novecentismo era demasiado restrictivo y el vanguardismo era demasiado radical en sus opciones. No obstante, de manera completamente selectiva, Bartra retuvo de cada uno de los tres un ideal esencial: del modernismo su afán de universalidad cultural, del novecentismo su ambición de clasicismo mediterráneo y del vanguardismo su vocación de modernidad. La personalidad artística de Bartra quedó profundamente marcada por estos tres ideales: universalidad, clasicismo y modernidad.[3]

Esto es, puesto que pensaban fortalecer, más que su propia literatura, su tradición, ambos consideraban pertinente la exploración de otros registros literarios tal como lo dice Calvino en la "Prefazione" a *La letteratura americana*

[2] José Muñoz Rivas, *La poesía de Cesare Pavese: (atravesando la mirada en el espejo)*, p. 67.

[3] D. Sam Abrams, "Presentación" a *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 10. Bartra tenía claro que su transitar poético no sería por esos caminos mencionados: él buscaba una expresión más trascendental, eso que Abrams llama "l'Alta Modernitat internacional", que se propuso alcanzar, conocer y desarrollar a partir de su exilio en América. Pues confiaba en que tal expresión le permitiría acercarse a diversas tradiciones poéticas que tardaron en llegar a Cataluña y a España (su *Antologia de la poesia nord-americana* –que difiere de la edición mexicana de 1959– es una muestra de ello tanto creador, al profundizar su conocimiento de dicha tradición, como introductor en Cataluña de grandes poetas y de su nombre como traductor). La búsqueda bartriana de la Alta Modernidad es tratada por Abrams en "'Quelcom neix en tota mort...'", *Quaderns. Revista de Traducció*, 16 (2009), pp. 67-73.

e altri saggi de Pavese: "Avere una tradizione è meno che nulla, è soltanto cercandola che si può viverla".[4]

Las historias vitales de Pavese y de Bartra presentan una oposición a los regímenes fascistas tanto en Italia como en España, situación que los orillaba a buscar una libertad literaria que había de encontrarse más allá de sus fronteras: ser ultraoceánica, y no podía ser otra que la estadounidense. Sobre ella Pavese, a lo largo de múltiples y rescatables ensayos en que prácticamente *descubrió* Estados Unidos (en *La letteratura americana e altri saggi*), dijo que los italianos tenían mucho que aprenderle. Bartra no hizo menos: decía (en la *Antología de la poesía norteamericana*) que la poesía ahí escrita durante la primera mitad del siglo había ido encontrando una madurez y que su vocación los convertiría en "los codificadores no reconocidos del futuro".

II. De la voluntad mítica

Nuestros dos poetas desarrollaron una literatura con una gran carga mítico-simbólica en donde el pasado y, sobre todo, la infancia (además de las historias *estrictamente* míticas) representan, como puede pensarse, esa voluntad que menciono: una exploración del pasado (colectivo e individual) que explican de mejor manera nuestro presente y dice mucho sobre lo venidero.[5]

Cesare Pavese muestra un camino más que llamativo en su *hacer* poesía: una negación hacia el *rigor* métrico en busca de uno rítmico, una profusión de imágenes, una inclinación dialectal que potencia algunos textos… Con todo, pocas veces relaciona al mito con la poesía: siempre que habla del mito menciona la infancia como un mundo en su origen en que nos asombramos al re-conocer las cosas o la repetición de la primera vez de todo. Ello es un ejemplo de una búsqueda de atemporalidad, como él lo apunta en "Del mito, del simbolo e d'altro": "Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo".[6] Ellos son elementos que perduran en su obra: la infancia como suscitadora de memorias permanentes puesto que conocemos algo de una vez y para siempre, además de aquello que conforma la imaginación afectiva –en sus palabras– a través de las sucesivas revelaciones con que *re*conocemos el mundo al contacto de las palabras y los cuentos.

[4] I. Calvino, "Prefazione" a Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, p. XVIII.

[5] Calvino apunta que "collegare l'etnologia e la mitologia greco-romana alla sua autobiografia esistenziale e alla sua costruzione letteraria era stato il costante programma di Pavese", *Perché leggere i classici*, p. 298.

[6] C. Pavese, "Del mito, del simbolo ed altro", (*Feria d'agosto*), *La letteratura americana e altri saggi*, p. 300.

Siempre ávido de manifestar su postura sobre la poesía, en general, y acerca de la creación, en particular, Bartra externa su sentir en torno al exilio en las ideas con que responde al cuestionario de la revista *Poemas*, que redactó en su hogar mexicano, la Quinta Adila, el 25 de enero de 1965. Destaco una pregunta: "¿Cree en una poesía 'engagée'?"

> la poesía en su libertad infinita sólo está "engagée" con ella misma, lo que no quiere decir que rehúse ser condicionada por la circunstancia y la temporalidad. Machado no creía en una poesía fuera del tiempo. Yo tampoco. Los compromisos (*engagements*) los tendrá con la esperanza y los ofrece para ser vivida desde dentro. [...] A través del mito el hombre busca los principios de participación y totalidad.[7]

Lo que puede verse reflejado, en la reutilización y revitalización de temas clásicos, es aquello que Gilbert Highet llama "clases diversas de verdad":

> hay tres principios básicos sobre los cuales pueden interpretarse los mitos. Uno es decir que describen *hechos históricos* determinados. El segundo es tomarlos como símbolos de *verdades filosóficas* permanentes. El tercero es sostener que son la expresión de *procesos naturales*, eternamente recurrentes.[8]

El tratamiento de temas míticos que Pavese y Bartra llevan a cabo es sugerente en tanto que los demuestra conscientes de esa eterna manifestación de las verdades y acciones del hombre. Los mitos, según los describen ambos, quieren ser ahistóricos, en su condición de lejanía temporal (al modo de *illo tempore*) mas siempre suelen revelar –pienso que intencionadamente– su carácter de tiempo concreto. Para ellos, el mito (o los mitos: evocarlos, recrearlos y adaptarlos poéticamente a situaciones actuales) responde a una idea de temporalidad y de eternidad que corren al parejo: "en todo el mundo hay signos y evidencias de la voluntad mítica del nuevo hombre auroral",[9] nos dice Bartra. Muestran además un claro apego a las literaturas antiguas y, de ese modo, procura un acercamiento al origen que pudiera brindarle esperanza y asegurar su futuro (existencial o poéticamente hablando) ante la soledad o la angustia de lo contemporáneo. El piamontés recuerda que "prima d'essere poeti siamo uomini, cioè coscienze che hanno il dovere di darsi, mettendosi alla scuola sociale dell'esperienza, la massima consapevolezza possibile".[10]

[7] A. Bartra, "Respuestas al cuestionario de la revista *Poemas*", *Sobre poesía*, pp. 85-86.

[8] Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, tomo II, trad. Antonio Alatorre, p. 331.

[9] A. Bartra, "Prólogo" a *La luz en el yunque*, p. 13. Es casi la misma oración que utiliza al responder el cuestionario de la revista *Poemas* hacia 1965; Bartra solía configurar sus textos con base en textos anteriores, que ampliaba y corregía donde fuera necesario.

[10] C. Pavese, "Poesia e libertà", *La letteratura americana e altri saggi*, p. 334. En otro ensayo del mismo volumen, "Ritorno all'uomo", apunta que "noi non andremo verso il popolo. Perché

Plenamente conscientes de ello, tanto Bartra como Pavese procuraron dotar de una fuerza mítica particular a sus proyecto literarios, pues, "no podría volver –dice Bartra en una carta a Pere Calders– a los orígenes sin una conciencia de aurora": el hombre moderno, al parecer, se halla tan sin rumbo que necesita un nuevo despertar, ser parte de una nueva oleada de acontecimientos que lo invitaran a levantarse. Y así las veces necesarias, de forma cíclica.[11] Al presentar su *Diccionario de mitología*, Bartra dice:

> Algunas veces se me ha ocurrido pensar que en los hombres y en los pueblos llega siempre un momento en que la calidad de la esperanza forja ella misma una *nueva realidad que sabe marchar de acuerdo con el ritmo verdadero del tiempo*. *Pulsión del tiempo y de los orígenes*, *en el mito*; *realidad trágica de los hechos de los hombres*, en la *historia*. [...] *En todo mito late una dinámica auroral del pasado, una creación viva e incitadora*.[12]

Hay que recordar también que en los mitos encontramos un agregado de símbolos movidos por los procesos naturales (mencionado por Highet) que conforman un recuerdo colectivo, pues pertenecen a la memoria de la gente porque los mitos significan ejemplaridad y realzan el carácter dramático de algunos héroes. Nuestros poetas participan de ese valor simbólico del mito en la literatura moderna o, al menos, "en la nostalgia mítica de nuestra época, que se expresa en la búsqueda del mito".[13]

III. La glosa de una historia mítica

Razones de espacio me obligan a mencionar al sesgo el texto en que coinciden en el tratamiento mítico Cesare Pavese y Agustí Bartra: *Moby Dick* de Herman

già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo –di noi e degli altri–. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. E, con questo, la nostra felicità" (p. 218).

[11] Conviene recordar lo que Octavio Paz escribió acerca de las poéticas de Yeats y de Eliot en *El arco y la lira*: "Uno inventa o resucita mitos, es poeta en el sentido original de la palabra. El otro se sirve de los antiguos mitos para revelar la condición del hombre moderno" (p. 82). Justamente sobre esta preocupación es que Bartra manifiesta su esperanza en el "nuevo hombre auroral" en contraste con el hombre moderno, enajenado y que se ha de dejar atrás. A lo largo de sus poemas, Bartra manifiesta su esperanza en el "nuevo hombre auroral" en contraste con el hombre moderno, enajenado y que se ha de dejar atrás, en cuyo caso se presenta como el títere Ecce Homo, de *Màrsias i Adila*.

[12] A. Bartra, *Diccionario de Mitología*, p. 6. El subrayado es mío. Mircea Eliade apunta que la vida del hombre moderno se asemeja a la del primitivo porque "is the ceaseless repetition of gestures initiated by others. This conscious repetition of given paradigmatic features reveals an original ontology. The crude product of nature, the object fashioned by the industry of man, acquire[s] their reality, only to the extent of their participation in a transcendent reality. The gesture acquires meaning, reality, solely to the extent to which it repeats a primordial act", en *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, p. 5.

[13] Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, p. 26.

Melville. De la novela americana extraen dos elementos importantes para elaborar su correspondiente glosa, Pavese en el ensayo (que precede su traducción de 1932) y Bartra en la poesía (la *Rapsòdia d'Ahab*, 1976), a saber: por un lado Melville y su erudición exhibida en la novela –"il baleniere letterato", lo llama Pavese– y, por el otro, Ahab como figura prometeica –"Orfe de la terra verda / duu el flanc ferit de voltors" ["Huérfano de la verde tierra / lleva el flanco herido de buitres"] dice, en cambio, Bartra–.

En *Moby Dick*, el carácter enciclopédico y civilizado contrasta con el motor de la narración: la barbaridad de la venganza; ambos poetas aprovechan en diversos frentes esta mencionada dualidad. En la poesía pavesiana, la contemplación del paisaje campestre provoca una evocación del mundo primitivo (los sobrevivientes de la edad de oro), como nos recuerda Calvino; ese mundo es una senda ya trazada por la crítica, la edad prepoética incitada en el piamontés por la poesía crepuscular y la whitmaniana. La imagen de un ballenero está en el primer poema pavesiano, "I mari del Sud" en que el primo "vent'anni è stato in giro per il mondo" y que, luego de un ansiado y hasta inesperado regreso,

> Solo un sogno
> gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta
> da fuochista su un legno olandese da pesca, il cetaceo,
> e ha veduto volare i ramponi pesante nel sole,
> ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
> e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia.[14]

En los textos sobre *Moby Dick* recogidos en *La letteratura americana*…, Pavese no deja de invitar a la lectura de la novela al ponderar sus cualidades simbólica, literaria y humana. Para Pavese vale mucho que Melville no se avergüence de su erudición en libro sobre la vida bárbara: "*Moby Dick*, cosí ragionato e tecnico com'è, vale anzittutto per l'ispirazione biblica. In esso la Balena, dopo tutte le classificazioni e i nomi scientifici ed archeologici rimane soprattutto il Leviatan".[15]

En los ensayos sobre *Moby Dick* y sobre el mito se halla la condensación que busca Pavese en el fenómeno literario. En "I mari del sud", por ejemplo, se pueden hallar al menos dos rasgos perceptibles en la voz poética: misterio y asombro o, mejor aún, una conmovida perplejidad. En torno al misterio que envuelve la novela, nos dice que de la ballena blanca "non si sa nulla o, proprio per questo, tutto", aumentando así el nivel de *predicción* que subyace en la historia del "very white, and famous, and most deadly immortal monster".[16]

[14] C. Pavese, *Le poesie*, p. 9.
[15] "Herman Melville", p. 91.
[16] H. Melville, *Moby Dick*, p. 253.

El proyecto literario bartriano está cimentado en los mitos y cómo éstos se siguen encarnando en el tiempo que vivimos. Bartra expande la historia del capitán del *Pequod* y de la Ballena Blanca en su *Rapsòdia d'Ahab* que pronto consideró unir con otras dos bajo el título de *Soleia*. *Les tres rapsòdies* por representar la degradación del hombre en tres personajes masculinos (el irredento fra Garí, el redentor conde Arnau, y el redimido capitán Ahab) y la esperanza de salvación luminosa por Soleia (la niña de la linterna, del *Gernika*). En dicho proyecto es posible hallar una condensación lírica que Bartra había procurado en otros poemas: ahí nos encontramos, como lo enumera Miquel Desclot, al Bartra amatorio, metafísico, mesiánico, dramático, visionario…[17]

En la *Rapsòdia d'Ahab* nos encontramos con un Ahab desorientado, en trance a una nueva vida, pues acaba de ser muerto por su más rabioso deseo; dice Bartra que el capitán "fet de somni i mort" ["hecho de sueño y muerte"] tenía dibujado a

Moby Dick en la pupila
y en su sueño enloquecido,
Moby Dick en aguas mansas,
Moby Dick en el remolino.

Moby Dick era una ausencia
de gran testuz y surtidor:
¡Oh mito herido de alma,
martilleo de visión![18]

En el poema bartriano hay una riquísima presencia de personajes que el poeta catalán sintió necesarios para darle un juicio justo al capitán; incluso, hay una individualización en este tratamiento mítico: el personaje del poeta invoca, en el castillo de Peñíscola, a las "formes del món i de la vida" a aparecer para salvar el alma de Ahab, por eso aparecen Soleia, el minotauro (ambos del *Gernika*), Pablo Neruda, Ulises (otro personaje mítico ampliado por Bartra en *Odiseo*, 1958) además de colectividades como La Patum, Los Ecos, Las Corolas y la Tripulación del *Pequod*.

Ulises (reconocido "en els llargs plecs del mite"), en el "Diàleg sotamar", es quien hace consciente a Ahab de su nueva condición además de sacarlo de su "locura enloquecida" y buscar iluminar a ese ser sombrío:

Detente. Hablaremos. Querías ser un poder,
pero no fuiste más que fuerza cegada.
El poder petrifica, la fuerza dialoga

[17] Véase Miquel Desclot, "Introducció" a Agustí Bartra, *Obra poètica completa II (1972-1982)*, pp. 11-61.

[18] A. Bartra, *Obra poètica*..., p. 248. Realizo las traducciones del catalán.

en el aquí y en el tú de la tensión pura.
En lo místico allende tu manía
sacrificas el mundo de la flor y la balanza.
¡Soy más trágico que tú![19]

IV. A modo de cierre

Tanto Cesare Pavese como Agustí Bartra representan una búsqueda liberadora en la práctica de la literatura, pese al cúmulo de situaciones destructivas a que se vieron expuestos (es lícito pensar en que toda destrucción deviene una transformación), de ahí que encontraran en el mito una expresión totalizadora: que estuvieran guiados por una voluntad mítica, que a través de la poesía (o la necesidad de ella) se manifiesta como universal fantástico. Que una obra tan vasta como *Moby Dick* haya atraído su atención en tanto generadora de conocimiento y dechado de erudición habla de las capacidades literarias de ambos poetas; esto es, una forma de entender y practicar la literatura.

Ellos buscaron en el germen mítico de la poesía –y acudo a Miguel de Unamuno– la tradición que no cesa, aquella que representa lo que nos constituye y distingue. Dicho de otro modo: la unicidad repetible, que se corrobora con lo que se columbra en el horizonte de la literatura comparada, con la atención que hace falta colocar a la literatura catalana. Confío en lo perdurable y persistente de la obra de ambos poetas, puesto que pertenecen a la plurívoca tradición, ese "sedimento de afanes y verdades bajo el oleaje del tiempo".[20]

Bibliografía

Bartra, Agustí, *Diccionario de mitología*. Barcelona, Grijalbo, 1982.
Bartra, Agustí, *Obra poètica completa II (1972-1982)*, introd. Miquel Desclot. Barcelona, Edicions 62, 1983.
Bartra, Agustí, *La luz en el yunque*. México, Conaculta, 1985.
Bartra, Agustí, sel., vers. y pról., *Antología de la poesía norteamericana*, 4ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
Bartra, Agustí, *¿Para qué sirve la poesía?*, presentación D. Sam Abrams. México, Siglo XXI, 1999.
Bartra, Agustí, *Sobre poesía*, pról. Miquel Desclot, nota de José María Espinasa y trad. Maiala Meza. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

[19] *Ibid*., 252.
[20] Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, citado por Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*..., p. 39.

Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 2002.
Eliade, Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, trad. Willard R. Trask. New York, Harper Torchbooks, 1954.
García Gual, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*. México, FCE, 2011.
Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets, 2005.
Highet, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, tomo II, trad. Antonio Alatorre. México, FCE, 1954.
Melville, Herman, *Moby Dick*. Arcturus, London, 2009.
Muñoz Rivas, José, *La poesía de Cesare Pavese: (atravesando la mirada en el espejo)*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2002.
Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*. Einaudi, Torino, 1951.
Pavese, Cesare, *Le poesie*. Einaudi, Torino, 1998.

El fin de la modernidad y la figura de Agustín de Hipona en el pensamiento de Gianni Vattimo

Alonzo Loza
Universidad Iberoamericana

Gianni Vattimo es un filósofo turinés considerado por muchos como uno de los filósofos más influyentes de la actualidad, dos veces eurodiputado, y uno de los más importantes intérpretes de Heidegger y Nietzsche. El desarrollo de su obra comienza como intérprete de Nietzsche y Heidegger, y traductor de Gadamer. Posteriormente es reconocido por sus obras en torno a la subjetividad, la posmodernidad y la propuesta del pensamiento débil. La última y actual parte de su obra la ha dedicado a la relación entre política, religión y filosofía, configurando una propuesta de recuperación filosófica y comunista del cristianismo, la cual denomina, recuperando una noción de sus tiempos de militancia juvenil, catocomunista.

Vattimo recupera el cristianismo desde una lectura secularizante y más bien apegada a una interpretación de la situación contemporánea en términos de la ontología hermenéutica. El nihilismo es la categoría principal por medio de la cual da cuenta de la situación contemporánea, propone una salida de la misma y enlaza con la tradición de la hermenéutica (específicamente Nietzsche y Heidegger). La época actual es para Vattimo la de la *chance* del nihilismo en la que se da el debilitamiento de las estructuras fuertes del ser; en términos nietzscheanos, la época de la muerte de Dios. No obstante, lo anterior permite a su vez pensar más bien que en la época actual se da la posibilidad de leer la historia toda del ser como debilitamiento. Ese diagnóstico permite a Vattimo regresar al cristianismo en general (como horizonte cultural) haciendo de la fe en la encarnación y muerte de Cristo (*kénosis*, autodebilitamiento) el momento paradigmático de la historia en que se muestra la historia del ser como debilitamiento. Por la misma razón, se reconoce el pensamiento del debilitamiento del ser, como podríamos resumir su propuesta de ontología nihilista, como una lectura actual del cristianismo permitida a su vez por el mismo cristianismo.

Círculos como el expuesto arriba son propios de la hermenéutica, donde la propuesta de lectura del pasado (en este caso, la interpretación secularizante del cristianismo que lo emparenta con el nihilismo) siempre se muestra como un derivado de la proveniencia reconstruida en la misma propuesta (aquí, el cristianismo). En otras palabras, sólo porque nos asumimos herederos del cristianismo, y en el mismo momento de esta asunción, podemos reinterpretarlo como nihilismo y sólo así podemos especificar lo que significa nihilismo.

Sin embargo, la base para la relación con el pasado como pasado posibilitante es la idea de lo no pensado aún en lo ya acontecido, es decir: siempre hay una relación de distanciamiento con la forma en que el pasado mismo ha sido pensado y experimentado, cada propuesta hermenéutica se reconoce como una especie de innovación desde lo heredado. Toda propuesta debe reconocerse heredera de una tradición y sólo sobre la base de un internarse en esa tradición, yendo dentro de sí misma, es que puede constituirse como tal propuesta, pues en el internarse se dará el acaecer de lo nuevo dentro de la misma tradición.

Lo anterior es lo que nos llevó a escoger la relación que tiene Vattimo con Agustín. El turinés no cita en muchas ocasiones a Agustín. En su libro *Después de la cristiandad*, el primero que plantea de manera más explícita su relación con el cristianismo, refiere más bien a Joaquín de Fiore como autor específico, y esto por su hermenéutica de la historia. Sin embargo, si la recuperación del cristianismo en Vattimo es el culmen de su propuesta hermenéutica, ¿qué tipo de relación tiene realmente con eso que recupera? Es en las pocas referencias agustinianas que se muestran los vericuetos de su lectura del cristianismo, la cual depende de una línea que parte desde Dilthey y que tiene a Agustín como centro. Agustín es, para esa lectura, el ejemplo paradigmático del cristiano a partir del cual se logran todos los avances de la filosofía posterior (principalmente la ruptura con el objetivismo griego), hasta la actual, pero en y por el cual permanecen resabios de metafísica. Aquí entenderemos metafísica en el sentido que le dan Heidegger y Vattimo, a saber, el pensamiento del olvido de la diferencia ontológica que entifica el ser, llevando a pensar en estructuras fuertes y objetivas del mismo.

La frase *larvatus prodeo* de Descartes que utiliza Vattimo en una de sus primeras referencias a Agustín[1] para mostrar cómo en él se transforma pero se conserva y hasta se complejiza la metafísica (con la interiorización), puede utilizarse para lo contrario, a saber, para pensar que en Agustín, a pesar de ser Padre de la Iglesia y de que con base en sus escritos se haya fundado la organización política que regiría Europa por siglos, no por ello deja de avanzar enmascarada la contribución más importante de la hermenéutica así como una crítica al imperio.

Con la contribución más importante de la hermenéutica nos referimos al pensamiento del acontecimiento. La hipótesis general que tenemos es que el pensamiento del acontecimiento proviene del pensamiento sobre la gracia y tiene implicaciones similares a éste como, por ejemplo, la crítica al imperio. El pensamiento del acontecimiento, es decir, la hermenéutica, requiere de una relación con el pasado como proveniencia que exige una atención devota por todo lo ya sido, siendo que sólo a partir de lo ya sido puede abrirse el espacio para el acontecer de lo nuevo.

[1] Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 34.

Por su parte, el pensamiento de la gracia exige un amor al mundo (lo ya puesto ante nosotros, y de nosotros mismos como creados) tal que sólo a partir de la correcta relación con todo esto –entendido como parte del acontecer de la gracia– sea posible la transformación radical de la existencia en el mundo. Si esto es así, hay una vinculación entre ambos, pues sólo por el internarse en sí mismo es que es posible la apertura al acontecimiento que permita la transformación de la existencia. Ese internarse en sí mismo se trata de buscar piadosamente al otro dentro de sí.

Lo que intentaremos adelante será mostrar el lugar que ocupa Agustín en el internarse piadoso dentro de la tradición por parte de Vattimo. Primero abudaremos sobre la noción de piedad y luego explicaremos la ambigüedad de Agustín en el pensamiento de Vattimo.

La piedad

Al respecto de la piedad nos dice Vattimo: "piedad es el amor que se profesa a lo viviente y a sus huellas, aquellas que va dejando y aquellas otras que lleva consigo en cuanto recibidas del pasado".[2] En cierta forma, podemos pensar que el proyecto de la ontología hermenéutica nihilista de Vattimo podría clasificarse como piadoso. A esta noción llega a través de Heidegger; nosotros apostamos que esa idea está presente también en Agustín. Tanto Agustín como Heidegger tienen en común que se alejan de una tradición filosófica que recapitulan y superan, bajo sus propios términos, al volver a pensar lo que significa pensar. Para Agustín, la vía para ello es la hermenéutica bíblica —especialmente las cartas paulinas– así como una respuesta crítica a la filosofía pagana. Para Heidegger, la vía es un recorrido por la tradición filosófica que aduce como procedencia. La hipótesis aquí es que ambos pensadores llegan a conclusiones con notas similares por tener presupuestos similares. El presupuesto es el de la gracia en Agustín y el del *Ereignis* (acontecimiento o evento) en Heidegger. Las conclusiones sobre lo que sea el pensar en ambos filósofos se resumen en la noción de agradecimiento: pensar es agradecer piadoso.

Desde su primera recuperación explícita del cristianismo en *Ética de la interpretación* Vattimo utilizó el término para referir a la forma en que el pensamiento posmetafísico efectúa su tarea, no siguiendo imperativos de la razón, ni principios lógicos, sino bajo el rigor de una atención devota por las huellas de la vida, siendo éstas lo único que tenemos de valor para afrontar la existencia. Sin embargo, no se trata de un quehacer historiográfico, sino que al ser huellas lo que se persigue y no "la vida" por sí misma, no queda sino seguirlas como signos sin referencia objetiva, mensajes del pasado que exigen una

[2] G. Vattimo, *Ética de la interpretación*, p. 26.

respuesta que igualmente será leída como mensaje abierto a la interpretación infinita. Es esa apertura de lo recibido y del producto de la recepción lo que se mienta con la frase "productividad de la interpretación",[3] otra de las fórmulas con las que Vattimo refiere al pensar posmetafísico y que va aparejada con la consideración de tono paulino y agustiniano del espíritu contra la letra,[4] es decir, que incluso contra la letra de los textos deben interpretarse éstos según el espíritu, que en este caso no es nada más que el principio hermenéutico en el cual se insertan los textos para hacerlos vigentes en la situación desde la que se piensa; para Vattimo, la era de la posmetafísica y la tecnociencia. Esa "productividad de la interpretación" es efecto de la historia de la interpretación de la cultura cristiana y es, según Vattimo, "el efecto salvador del evento cristiano".[5] Que esto sea así es sólo una interpretación "espiritual" y no algo a corroborarse objetivamente.

Ese pensar piadoso está signado por las nociones heideggerianas de *Andenken* y *Verwindung*, según las interpreta Vattimo.[6] El *Andenken*, pensar rememorante, es la forma en que Heidegger responde a la situación epocal del acabamiento de la metafísica. La relación que establece ese pensamiento con la historia de la metafísica no es de superación (*Überwindung* hegeliana), sino de *Verwindung*, distorsión, remisión (remitirse a ella como tradición y procedencia, y remitirse de ella como de una enfermedad incurable), etc. Dado que el intento de superar la metafísica sería él mismo metafísico, ante todo porque se necesitaría de la proposición de un nuevo fundamento o principio más verdadero que el del pensar metafísico, lo cual sería recaer en la metafísica del fundamento; entonces, no queda sino rememorarla buscando en ella lo no pensado dentro de lo pensado.[7]

De esta forma se llega con Vattimo, a través de su interpretación de Heidegger, a la concepción del ser como *Überlieferung* (pasado posibilitante, transmisión) y *Geschick* (envío), esto es, como acontecer. Lo que acontece son las huellas de la vida como mensajes de los otros.

[3] G. Vattimo *et al.*, *Filosofía, política, religión*, p. 71.

[4] *Ibid.*, p. 68. Las obras de Agustín son referidas según la paginación canónica siguiendo la edición de la BAC. Agustín, *Obras de San Agustín*. Se refieren las iniciales del título de la obra en latín, número de libro, número de capítulo y número de parágrafo. Ver, entre otros, CD XI, 31-33.

[5] G. Vattimo *et al.*, *op. cit.*, p. 72.

[6] El tema está en toda la obra de Vattimo; ver, además de los referidos arriba: G. Vattimo, *Las aventuras de la diferencia*, trad. Juan Carlos Gentile, pp. 167-203; G. Vattimo, "*Verwindung*: Nihilism and the Postmodern in Philosophy", *SubStance*, vol. 16, 2, issue 53: Contemporary Italian Thought, 1987, pp. 7-17; y G. Vattimo, *Creer que se cree*, trad. Carmen Revilla, pp. 31 y 46. Cabe advertir que todo el análisis que se hace aquí de Heidegger depende del sentido que le da la interpretación que hace Vattimo del mismo, y tiene como objetivo explicitar los nexos del pensamiento de Vattimo con el cristianismo, la noción de gracia y Agustín.

[7] Cf. Martin Heidegger, "¿Qué quiere decir pensar?", *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, p. 122.

Como se entiende, en Vattimo no se trata de una mera recuperación oportunista del mensaje cristiano, sino que configura un nodo central de su propuesta. Su lectura del cristianismo está ella misma influenciada por éste, y en eso se va toda la empresa: en mostrar que la ontología hermenéutica procede del cristianismo y que al retornar a su origen, distorsionándolo, buscando lo no pensado en él, encontrará una salida a la situación actual. La temática del retorno atraviesa toda la recuperación del cristianismo por parte del turinés.

Es importante señalar, además, que en sentido estricto para Vattimo, basándose en una lectura libre de Girard,[8] el cristianismo no es una religión sino una "contrareligión" si por religión se entiende lo que él llama las religiones naturales basadas en la violencia sacrificial. Estas religiones, según la lectura de Vattimo, imponen un orden objetivo que no encuentra fundamento, por lo que quedan sin ordenarse fuerzas violentas que se canalizan, junto con el problema del fundamento, en un chivo expiatorio que es el verdadero fundamento del orden objetivo impuesto, pues sólo por la postulación de su existencia se justifica el orden violento aleatorio y por él se pueden atar todas las fuerzas violentas recibiéndolas todas él. El cristianismo es una respuesta contra esas religiones sacrificiales, y ése es un rasgo más a tomar en cuenta para recuperar el cristianismo hoy –con el retorno de lo religioso en Occidente–; es una forma de contrarrestar el retorno fundamentalista de las religiones (incluyendo el cristianismo fundamentalista) que significa una forma de regreso de la violencia sacrificial. Opinión ésta similar a la de la crítica de los cultos paganos de Agustín en la Ciudad de Dios, según la cual, además, esos cultos son perniciosos sobre todo por llevar a una sociedad injusta y violenta[9] (entre otros aspectos negativos).

Agustín y la ambigüedad del pensamiento rememorante

El pensamiento rememorante al que en el subtítulo me refiero es algo más amplio que sólo la propuesta de un periodo del itinerario filosófico de Heidegger, y más bien miento con ello la hermenéutica en general según la piensa Vattimo, poniendo especial énfasis en la nota de rememoración o interpretación de textos heredados por la tradición. La relevancia de Agustín para dicho pensamiento rememorante radica en que es considerado, cuando menos desde Dilthey,[10]

[8] Ver G. Vattimo y Carmelo Dotolo, *Dios: la posibilidad buena. Un coloquio en el umbral entre filosofía y teología*, trad. Antonio Martínez Riu y G. Vattimo, *Después de la cristiandad*, trad. Carmen Revilla, pp. 143-152.

[9] Cf. CD, IV, 4, 8; CD, XIX, 21.

[10] Para las referencias a Dilthey en Vattimo, todas con respecto a Agustín y el cristianismo, ver: G. Vattimo, *Más allá de la interpretación*, trad. Ramón Rodríguez, p. 58; *Después de la cristiandad*, trad. Carmen Revilla, p. 137 y 146; *Adiós a la verdad*, trad. Teresa D'Meza, pp.81-82; G.

con tanta ambigüedad como respeto. Según Dilthey la revolución teórica del cristianismo alcanza su más alto expositor en Agustín, pero no ve todos sus efectos realizados por la situación histórica de la caída del Imperio Romano y el ascenso de la Iglesia Católica como institución social e incluso política y jurídica, así como por resistencias de la cultura antigua.[11]

Para Vattimo, esa concepción de Agustín y de la historia la sigue Heidegger, para quien los impedimentos para que Agustín llegara plenamente al pensamiento del tiempo y del sí mismo –los dos temas que cifran la reflexión temprana de Heidegger,[12] periodo en que refiere éste explícitamente a Agustín– son las filtraciones de metafísica en su pensamiento.

El primer tema no nos resulta tan apremiante. Basta con decir que Heidegger considera a Agustín, junto con Aristóteles y Kant, como uno de los grandes pensadores sobre el tiempo, el cual sin embargo no logró superar una consideración inauténtica del mismo, por lo que queda atrapado en la metafísica de la presencia por la fijación del tiempo en el "ahora". El segundo tema es para nosotros más importante, pues versa sobre la relación consigo mismo del pensamiento (pensamiento rememorante), que en Agustín tiene su mejor expresión con la *memoria Dei* y la interiorización.

Para poder continuar sobre este segundo punto, es necesario hablar ya de las referencias concretas de Vattimo a Agustín, las cuales se pueden dividir así:

- Las referencias que son condenatorias, entre las cuales se encuentra una de las más tempranas,[13] en la cual Vattimo evalúa el paso al interior de Agustín como un intento vano contra el pensar metafísico griego, puesto que más bien le sirvió de soporte, incluso históricamente, dado que con el paso al interior la metafísica se desarrolla en plenitud como ideología. Aquí aparece la frase cartesiana *larvatus prodeo* con la que Vattimo describe la transformación y permanencia de la metafísica con el cristianismo. Así, Agustín, ya sea desde la filosofía nada más o como pilar de la cultura occidental (y como obispo con poder), fue soporte y vehículo de la metafísica.[14]
- Las referencias en las que lo recupera. Que a su vez se dividen en las que lo recuperan sin más, como pionero o precursor de la hermenéutica, ya sea por su pensamiento sobre la trinidad que mina la idea de

Vattimo y John Caputo, *Después de la muerte de Dios: conversaciones sobre religión, política y cultura*, pp. 54-55, 139. Ver también Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, 2ª ed., trad. Eugenio Imáz.

[11] Esa concepción tiene ecos en el propio Vattimo al considerar la figura doble de Agustín como pensador y como obispo con poder.

[12] Agustín Corti, "Heidegger, interprete de San Agustín: el tiempo, nuevas fuentes para la recepción heideggeriana de las Confesiones de San Agustín", *Revista de Filosofía*, vol. 32, 1, 2007, p. 144.

[13] G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 34.

[14] G. Vattimo, "Nihilism and emancipation", trad. Lorenzo Chiesa, en Lorenzo Chiesa y Alberto Toscano (eds.), *The Italian difference. Between nihilism and biopolitics*, p. 34.

un Dios como presencia o ente máximo –poniendo en el centro de la divinidad la necesidad de mediación hermenéutica–,[15] o por el paso al interior como un primer avance contra la metafísica;[16] y las que lo recuperan por el principio de caridad como límite para la interpretación y la acción expresado en el famoso "ama y haz lo que quieras".

- Las que expresan la ambigüedad de la recepción. En ellas está explícitamente referida la lectura de Dilthey. Vale citar en extenso la más importante de ellas:

> El conflicto entre el "vino nuevo" de la interioridad cristiana y la "superioridad" del objetivismo "visual" o estético de los griegos está bien representado en el pensamiento de san Agustín. En él la certeza interior de la relación del alma con Dios se mezcla con una teoría de las *veritates aeternae* derivada del platonismo y del neoplatonismo. [...] Lo que sucede en san Agustín (notemos que no se trata tanto, o sólo, de la oposición tradicional entre platonismo y aristotelismo en el pensamiento cristiano, el conflicto está más bien entre los restos griegos, sobre todo platónicos, y la novedad "kantiana" del cristianismo) se encuentra de nuevo, en distintas formas y en distintos grados de desarrollo, en toda la historia de la filosofía cristiana del medioevo y de la modernidad. La lucha entre la nueva posibilidad ofrecida al pensamiento por el cristianismo y la resistencia de la metafísica continúa hasta Kant, que extraerá finalmente las consecuencias antimetafísicas del movimiento inaugural representado por el mensaje cristiano. Las razones de esta resistencia son numerosas y complejas. Dilthey las encuentra a veces, por lo que respecta a Agustín, en su historia personal, marcada por la influencia del neoplatonismo. De manera más general, en Agustín como en los demás Padres de la Iglesia y pensadores medievales, la resistencia de la cultura clásica se puede también explicar por la responsabilidad social y política que la Iglesia asumió después de la caída del imperio, en la medida que cayeron sobre sus espaldas los restos de las instituciones antiguas y la cultura de la que eran expresión.[17]

Como podemos ver por las fechas de los textos, Vattimo, como Heidegger, tiende a hacer más positiva su recepción de Agustín. Sólo se le opone por dos razones (ambas referentes a ser él soporte y vehículo de la metafísica, la cual justifica la violencia): la primera razón es el neoplatonismo, es decir, la estructura metafísica objetivista de los griegos; la segunda razón son los efectos históricos de su pensamiento y su vida, es decir, el hecho de que Agustín esté asociado con las prácticas de violencia a lo largo de la historia de la Iglesia sustentadas por un pensar metafísico.[18] La herencia de Dilthey y Heidegger es pal-

[15] G. Vattimo, "The Trace of the Trace", en Derrida, Jacques y Gianni Vattimo (coords.), *Religion*, pp. 87-88.

[16] G. Vattimo, *Adiós a la verdad*, trad. Teresa D'Meza, pp. 81-82. Ver también G. Vattimo y John Caputo, *Después de la muerte de Dios: conversaciones sobre religión, política y cultura*, pp. 54-55 y 70.

[17] G. Vattimo, *Después de la cristiandad*, trad. Carmen Revilla, p. 137.

[18] Vattimo equipara metafísica y justificación de la violencia. Entre otros muchos lugares, ver G. Vattimo y René Girard, *¿Verdad o fe débil?: diálogo sobre cristianismo y relativismo*, p. 63.

maria. Parece que la ambigüedad de la recepción se mantiene por presuponer que en Agustín no pudo realizarse la revolución teórica cristiana dado que los efectos de su vida y pensamiento fueron 1500 años de seguir en la metafísica; el problema es el de la resistencia de la metafísica a ser 'superada'.

Por lo tanto, como ya habíamos dicho, para referirse a Agustín se puede utilizar el *larvatus prodeo* en ambos sentidos: Agustín pasa enmascarado el pensamiento que supera la metafísica en un tiempo que no podía sino resistirlo, y en el pensamiento de Agustín, por revolucionario que sea, pasa el pensamiento metafísico enmascarado bajo la cara de la revolución cristiana.

Por fin llegamos con esto a delinear la "situación" que mentábamos arriba: la necesidad de la ambigüedad de la recepción de los mensajes del pasado. ¿Cuál es el sentido de la rememoración (*Andenken*) y la distorsión (*Verwindung*) frente a la tradición? Según nos parece, la ambigüedad de la recepción de Agustín muestra una de las aristas más agudas del pensamiento de Heidegger y sus discípulos, dentro de ellos Vattimo. El estudio del caso de Agustín, por lo tanto, es clave para la comprensión de la ontología hermenéutica nihilista que plantea Vattimo. Además, ayuda a reinterpretar a Agustín en la actualidad.

A manera de conclusión

Actualmente, en la filosofía política de izquierdas hay un retorno importante al cristianismo como fuente para replantear el proyecto de emancipación en la actualidad posmoderna. Ha sido Pablo de Tarso el autor más referido por este horizonte de pensamiento. Sin embargo, algunos autores se han encargado del pensamiento de Agustín, ya sea de manera más bien tangencial, como es el caso de Vattimo, o de manera más explícita. Dentro del tratamiento que se ha hecho de Agustín, podríamos designar tres posturas generales representadas cada una por un autor emblemático:

1. Primero, tenemos al argentino Rozitchner que en su libro *La Cosa y la Cruz*, hace una genealogía del terror y la producción de sujetos sometidos en la modernidad capitalista que parte desde Agustín. Desde esta perspectiva freudo-marxista, Agustín aparece como el primer sujeto moderno y como el autor del primer gran manual de sujeción y dominación modernas, a saber, las *Confesiones*. En este sentido, Agustín y el cristianismo preparan el sometimiento al orden del capital.[19]
2. Por otro lado, tenemos la perspectiva de Gunjevic coautor del libro *El dolor de Dios*, en el cual muestra una vía de crítica al imperio contemporáneo del capital por medio de la recuperación de la crítica al imperio romano con la que comienza la *Ciudad de Dios*. Esta recuperación de

[19] León Rozitchner, *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y Capitalismo (en torno a las Confesiones de San Agustín)*.

Agustín es posible, según Gunjec, gracias a la consideración de Benjamin en el Fragmento teológico-político titulado "Capitalismo como religión", según la cual el capitalismo es una herejía del cristianismo, por lo que, según la interpretación de Gunjevic, sólo puede ser criticado en términos religiosos también.[20]

3. Finalmente, tenemos el tratamiento, si bien tangencial, infinitamente rico por su complejidad, que hace Vattimo del pensamiento de Agustín. Como vimos, este tratamiento es ambiguo no por accidente, sino porque justamente en esta ambigüedad radica su identidad y su potencia.

Es este tercer tratamiento el que nos parece más adecuado para abordar el pensamiento del obispo de Hipona, pues por un lado evita las descalificaciones totalizantes (Rozitchner) y por otro no es ciego a la realidad histórica a la cual ha dado lugar el pensamiento de Agustín. Por el contrario, recupera lo fundamental de ambas vías gracias a la estructura de lo que considera que es el pensamiento, a saber, pensar rememorante y piadoso, pensamiento que vuelve sobre sí mismo y que encuentra dentro de sí al otro, es decir, las huellas de la vida de los otros, los pasados y los presentes, para configurarse como una apuesta por y para el futuro. Este pensamiento nos hace tener cautela con respecto a nosotros mismos y nuestro pasado, nos invita a torcer nuestra identidad en lugar de pretender, ingenuamente, que podemos prescindir de ella. También nos incita a pensar que podemos volver a la una única verdad dentro de nosotros que nos hará libres.

Bibliografía

Agustín, *Obras de San Agustín*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Corti, Agustín, "Heidegger, interprete de San Agustín: el tiempo, nuevas fuentes para la recepción heideggeriana de las Confesiones de San Agustín", *Revista de Filosofía*, vol. 32, 1, 2007, pp. 143-163.

Dilthey, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, 2ª ed., trad. Eugenio Imáz. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

Gunjević, Boris y Slavoj Žižek, *God in Pain. Inversions of Apocalypse*, trad. Ellen Elias-Bursac. New York, Seven Stories Press, 2012.

Heidegger, Martin, "¿Qué quiere decir pensar?", *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

Rozitchner, León, *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y Capitalismo (en torno a las "Confesiones" de San Agustín)*. Buenos Aires, Losada, 2001.

[20] Boris Gunjević and Slavoj Žižek, *God in Pain. Inversions of Apocalypse*, trans. Gunjević's chapters from the Croatian, Ellen Elias-Bursac.

Vattimo, Gianni, *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona, Península, 1986,

Vattimo, Gianni, "*Verwindung*: Nihilism and the Postmodern in Philosophy", *SubStance*, vol. 16, 2, issue 53: Contemporary Italian Thought, 1987, pp. 7-17.

Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa Mexicana, 1987.

Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación*. Barcelona, Paidós, 1991.

Vattimo, Gianni, *Más allá de la interpretación*, trad. Ramón Rodríguez. Barcelona, Paidós, 1995.

Vattimo, Gianni *et al*., *Filosofía, política, religión*. Oviedo, Nobel, 1996.

Vattimo, Gianni, *Creer que se cree*, trad. Carmen Revilla. Barcelona Paidós, 1996.

Vattimo, Gianni, "The trace of the trace", en Jacques Derrida y Gianni Vattimo (coords.), *Religion*. Stanford, Stanford University Press, 1998, pp. 74-94.

Vattimo, Gianni, *Después de la cristiandad*, trad. Carmen Revilla. Barcelona, Paidós, 2002.

Vattimo, Gianni, "Nihilism and emancipation", trad. Lorenzo Chiesa, en Lorenzo Chiesa y Alberto Toscano (eds.), *The Italian Difference*. *Between Nihilism and Biopolitics*. Melbourne, Re.press, 2009, pp. 31-35.

Vattimo, Gianni, *Adiós a la verdad*, trad. Teresa D'Meza. Barcelona, Gedisa, 2010.

Vattimo, Gianni y John Caputo, *Después de la muerte de Dios: conversaciones sobre religión, política y cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2010.

Vattimo, Gianni y René Girard, *¿Verdad o fe débil? : diálogo sobre cristianismo y relativismo*. Barcelona, Paidós, 2011.

Vattimo, Gianni y Carmelo Dotolo, *Dios: la posibilidad buena*. *Un coloquio en el umbral entre filosofía y teología*, dir. Giovanni Giorgio, trad. Antonio Martínez Riu. Barcelona, Herder, 2012.

Tra lessicografia bilingue e impegno didattico: la festa della lingua nel *Worlde of Wordes* di John Florio

Hermann W. Haller
University of New York

Quando John Florio arrivò a Londra negli anni settanta del Cinquecento, l'italiano era di grandissimo prestigio negli ambienti colti, mentre l'inglese cominciava appena la sua graduale ascesa a lingua globale. In uno dei dialoghi dei *Firste Fruites*, il frasario didattico scritto da Florio all'arrivo a Londra, un interlocutore afferma infatti che l'inglese "is a language that wyl do you good in England, but passe Dover, it is woorth nothing".[1] Nel generale clima dell'italomania[2] del tardo Cinquecento la conoscenza della lingua e cultura italiana era molto ricercata, in quanto le persone colte desideravano leggere in originale le opere letterarie del Rinascimento italiano, mentre altri studiavano le lingue straniere per motivi commerciali pratici, o per il *grand tour* in Continente.

Nato a Londra nel 1553 da una donna di origine inglese e da Michelangelo Florio, il predicatore riformato che lasciò l'Inghilterra l'anno successivo all'ascesa dei Tudor, John cresce a Soglio, nella Val Bregaglia dei Grigioni svizzeri, rifugio di protestanti italiani, dove il padre fu chiamato dalla famiglia Von Salis. Dopo l'adolescenza nel piccolo paese tra le montagne vicino alla frontiera italo-svizzera, in cui apprese dai genitori l'italiano, il latino, l'inglese e probabilmente anche il francese, John avviò un soggiorno di studio in Germania, tornando poco dopo a Londra, per insegnare la lingua italiana nella *courtyard* della St. Paul's Cathedral, valendosi delle relazioni sociali del padre. Attraverso la didattica, le traduzioni, la lessicografia bilingue e la paremiologia, John Florio contribuí in modo eccezionale alla diffusione della lingua e cultura italiana negli anni di Shakespeare in Inghilterra, da italianista appassionato e mediatore culturale poliglotta.[3] Al culmine della sua carriera fu

[1] "L'inglese è una lingua che serve in Inghilterra, ma oltre Dover non vale nulla". Il passo si trova nel capitolo 27 del libro didattico *First Fruites*, pubblicato nel 1578.

[2] Per una discussione della fortuna dell'italiano nel Cinquecento si vedano i saggi di Nicoletta Maraschio "L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento", in Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, pp. 51-69, nonché "Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione", in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, pp. 139-227.

[3] Nel suo libro *'Who the Devil Taught thee so much Italian?' Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England* sull'influsso dell'opera di Florio sugli scrittori inglesi, Jason Lawrence nota che "There is no one seventeenth-century figure who proves to be as influential in the transmission of the Italian language and culture in England as John Florio. His legacy, however, goes on well beyond his death in 1625", p. 177.

segretario privato e tutore della regina Anna di Danimarca, lavorando alla sua corte per oltre un decennio.[4]

L'identità duplice e l'opera bi- e plurilingue di Florio

Florio si considerò un "Englishman in Italian", *Italus ore, anglus pectore*, come si legge nel frontispizio del suo dizionario dedicato alla regina Anna,[5] una doppia identità[6] che si riflette in tutta la sua opera, dai dialoghi didattici dei *Firste Fruites* e *Second Frutes* alle traduzioni inglesi degli *Essais* di Michel de Montaigne e delle *Navigazioni nella Nuova Francia* di Jacques Cartier, e probabilmente del *Decameron* di Boccaccio.

Ma è soprattutto nell'opera lessicografica che si manifesta la sua identità bilingue tra l'italiano lingua paterna e la "sweet mother tongue", in cui Florio è presente come insegnante e linguista, traduttore e scrittore creativo. Nel suo grande dizionario italiano-inglese *A Worlde of Wordes*, pubblicato nel 1598, di cui ho curato un'edizione uscita recentemente, Florio raccoglie oltre 46,000 voci italiane, con le rispettive traduzioni e accezioni inglesi, tratte da una settantina di fonti letterarie, tecniche e lessicografiche.

Con il suo titolo "Un mondo di parole" sulla scia della *Tipocosmía* del Citolini, della *Piazza universale* del Garzoni, della *Fabrica del mondo* dell'Alunno, il dizionario è un importante contributo alla lessicografia bilingue italiano-inglese, nelle parole del suo autore un "bouncing boie, *Bacchus*-like" (p. 4),[7] un po' indisciplinato, un'opera con una dimensione enciclopedica innovativa, in quanto offre terminologie tecniche dal mondo della zoologia e della botanica, della mineralogia e della medicina e di molte altre discipline, termini che non si troveranno nell'autorevole *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, monolingue, pubblicato quattordici anni dopo. Lontano da un'impostazione bembiana, nonostante la centralità del toscano, il dizionario di Florio è una vera e propria festa della lingua, aperta alla variazione sociolinguistica. Tra le varietà linguistiche si nota quella diatopica delle voci dialettali (*barba* "uncle", *cadena* "a kinde of chaine", *crai* "domani", *dohana*, voce che replica la gorgia toscana, *fio*, *fratelmo*, *nigotta*, *speciaro* "an Apthecarie or spicer", *toso* "yong boy or lad"), la varietà diastratica delle parole colte e popolari basse (basti pen-

[4] Florio fu insegnante di italiano e segretario privato di Anna, moglie del re Edward I (1574-1619). Per ulteriori cenni sulla vita e opera di Florio, v. l'introduzione all'edizione da me curata *John Florio, A Worlde of Wordes*.

[5] E cioè della seconda edizione del dizionario dal titolo *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English tongues* (London, 1611).

[6] Florio firmò le sue opere prima in italiano come Giovanni Florio, piú tardi in inglese come John Florio e John Florio the Resolute.

[7] Si cita sempre dall'edizione di *A Worlde of Wordes* di John Florio da me curata (cfr. n. 4).

sare alla trentina di voci espressionistiche per "puttana": *bagascia*, *baiarda*, *baldracca*, *cianciafera*, *frustabordel*, *palandrina*, *puttanaccia*, *zambella*, ecc.), e inoltre la varietà diafasica dei termini tecnici dell'anatomia (*spatola*, *umbilico*, *trachea*, *perineo, proglossi*), della medicina (*varole*, *herpete*, *hidropisia*, *mal di Napoli*, *mal francese*), del mondo degli animali (*vespertillo* "night bat", *pelicano*, *sparviere* "hauke", *pescatore del re* "kings fisher") e di molte altre discipline. Infine l'attenzione alla lingua parlata presenta ai lettori e alle lettrici un lessico di un'Italia viva e reale.

L'ammirazione di Florio per la straordinaria ricchezza geolinguistica come aspetto identitario endemico della civiltà italiana traspare fin dall'*Epistle Dedicatorie:* "How shall we, naie how may we ayme at the Venetian, at the Romane, at the Lombarde, at the Neapolitane, at so manie, and so much differing Dialects, and Idiomes, as be used and spoken in Italie, besides the Florentine?" (p. 5).[8] Tale dimensione plurilingue moderna si deve all'ideologia di un fuoruscito che sembra non aver mai messo piede in Italia, di un emigrato "privilegiato" alla caccia della libertà della lingua lontano dalla censura dell'Inquisizione. Nella nota "To the Reader", l'autore del primo grande lessico bilingue italiano-inglese vanta la grande quantità delle voci e l'utilità del dizionario per i lettori e le lettrici: "If any man aske whether all Italian wordes be here I answere him, it may be no, and yet I thinke here be as many, as he is likely to finde [...] within the compasse of his reading".[9]

Le fonti letterarie: Dante e Boccaccio nel *Worlde of Wordes*

Nel suo "Mondo di parole" Florio esporta in Inghilterra il lessico delle grandi opere letterarie, dal *Decameron* alla poesia di Petrarca e di Tasso, dalla prosa di Castiglione alle commedie di Aretino, presente tra le fonti con ben 17 testi, per soddisfare il gusto e la curiosità dei suoi lettori inglesi per il lessico erotico, promuovendo cosí la cultura letteraria poliedrica di una civiltà fiorente.

Può sorprendere nell'Indice delle fonti l'assenza della *Divina Commedia* e delle opere dantesche, certo non per dimenticanza, ma forse per eccessiva ammirazione per il grande fiorentino. Il commento di Florio come linguista e critico letterario nell'*Epistole dedicatorie* allude infatti alla prudenza nei confronti di Dante: "*Boccace* is prettie hard, yet understood: *Petrarche* harder, but explained; *Dante* hardest, but commented" (p. 5). Tuttavia il lessico della *Divina Commedia* è onnipresente nel *Worlde of Wordes*, come risulta anche dal confronto di un campione di parole nella prima edizione del dizionario di

[8] "Come potremo, anzi come si potrebbero tradurre il veneziano, il romano, il lombardo, il napoletano, tanti dialetti diversi e tante lingue usate e parlate in Italia accanto al fiorentino?"

[9] *Ibid*., p. 13: "A chi dovesse chiedere se vi si trovano tutte le parole rispondo che forse no(n ci sono tutte), ma stimo che ce ne sono tante quante troverà nella portata delle sue letture".

Florio con la concordanza della *Divina Commedia* di E. Wilkins (1965) e il dizionario della *Divina Commedia* di Siebzehner-Vivanti (1965): delle 280 voci dantesche (comprese fra C e CIMA), 182 sono incluse nel *Worlde of Wordes*, con solo 12 parole assenti: una corrispondenza, cioè, quasi perfetta.[10] Florio usava consultare diversi dizionari e vocabolari per ogni autore: nel caso della *Commedia*, il dizionarietto bilingue *Principal Rules of the Italian Grammar, with a Dictionarie for the better understandyng of Boccace, Petrarcha, and Dante* di William Thomas,[11] scritto mezzo secolo prima e basato sulle *Ricchezze della lingua volgare* di Francesco Alunno e sul *Vocabolario e la grammatica* di Alberto Acharisio.

Il confronto, che merita di essere approfondito, illustra l'attenzione di Florio al lessico della *Divina Commedia* e degli altri capolavori toscani del Trecento attraverso la fonte thomasiana, ma solo come punto di partenza. Non di rado riprende infatti un riferimento specifico a Dante nelle traduzioni inglesi delle voci italiane che si trovano già nel Thomas: cosí per *baratta* "a fight or battell as Dante doth use it"; *esuriendo*, "used by Dante for thirsting, hanging, greedie, covetous or hungrie"; *giuggiola* "a fruit of the Apothecaries called Jujuba. Also I judge it, used by Dante" (mentre Thomas cita l'infinito *giuggiare*, "to judge"); *introque* "in, further in, within, used of Dante"; *ita* "hath been used by Dante, in the latine sense, yes, yes"; *putti occhi* "greedie eies, used by Dante so"; *sie*, as *sia*. "Dante hath used it for *sí*, yes, yesse, so"; *sipa* "Dante hath used it for *sia* or *fia*, be it, be he, as *scipa*"; *soso* "used by Dante for *suso*"; *stea* "used by Dante for *stia*, let him stand"; *sue* "hirs, his, theirs, Dante hath used it for *su*"; *viso* "Dante said *Fu viso a me*, meaning me thought or it seemed to me"; *zanca* "also used by Dante for a legge", ecc.[12] Si tratta di riferimenti a voci presenti solo parzialmente nelle *Principal Rules* di Thomas,[13] voci che Florio avrà estratto dai dizionari mo-

[10] Delle 280 voci presenti nel dizionario di Siebzehner-Vivanti sono escluse nel *Worlde of Wordes* solo 12 voci dantesche (e cioè *caudente*, *caninamente*, *cantico*, *cappello*, *caramente*, *caribo*, *caricato*, *cerna*, *cetra*, *chercuto*, *cherubico*, *canoscenza*), a parte ovviamente i nomi propri, toponimi, ecc. Rispetto al dizionario di Siebzehner-Vivanti, la concordanza di Wilkins include 18 voci non presenti nel dizionario di Florio, omettendone 7. Delle 182 voci della *Divina Commedia* presenti nel dizionario floriano, 4 (*caccianemico*, *caccume*, *catto*, *cauto*) sono escluse dalla prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612).

[11] Pubblicato a Londra da Thomas Berthelet nel 1550.

[12] Florio non indica la fonte precisa per le voci dantesche, queste corrispondono comunque ai versi seguenti, p. es.: *baratta*: *Inf*. XXI, 63; *esuriendo*: *Purg*. XXIV, 154; *giuggiare*: *Purg*. XX, 48; *indovare*: *Par*. XXXIII, 138; *introque*: *Inf*. XX, 130; *ita*: *Inf*. XXI, 42; *putti occhi*: *Inf*. XIII, 65; *repo*: *Par*. II, 39; *scipa*: *Inf*. X, 45; *sue*: *Purg*. IV, 47; *zanca*: *Inf*. XIX, 45. Altri riferimenti agli autori riguardano le opere di Dante e Boccaccio, del *Novellino* e di Ariosto, quest'ultimo omesso nell'Indice ma citato nel dizionario. Nelle traduzioni inglesi Florio aggiunge qualche riferimento a Chaucer (per i lemmi italiani *brina*, *conno*, *fregna*, *monina*).

[13] Cosí si notano voci come *indovare*, "an old word of Dante, composed of *dove*, to go or even whether"; *repo*, "used of Dante for I creepe like a serpent", che non sono incluse nel dizionarietto di Thomas.

nolingui dell'Alunno, dell'Acarisio e del Venuti, o che avrà reperito direttamente nel testo della *Divina Commedia*, o nei commenti del poema.

Da un simile confronto dello stesso campione di voci (comprese fra C e CIMA) tra il Worde of Wordes e la concordanza del *Decameron* di Barbina (1967) risultano meno corrispondenze, con ben 35 delle 212 voci boccaccesche assenti in Florio,[14] anzitutto superlativi, derivati, alterati, avverbi, qualche nome astratto.[15]

Al di là della ricchezza delle fonti, tra letterarie, tecniche e parlate, la grande originalità e il merito del *Worlde of Wordes* vanno cercati inoltre nelle ricche traduzioni e definizioni inglesi, nella straordinaria creatività sinonimica e perifrastica e nella neologia, che trasformano il dizionario in uno strumento esegetico della civiltà letteraria italiana, e nell'impegno didattico per gli italofoni desiderosi di perfezionare la loro competenza dell'inglese.

A Worlde of Wordes tra lessicografia e didattica

Il "Mondo delle parole" cresce tra le attività didattiche di Florio nella *courtyard* della St. Paul's Cathedral di Londra, dove sono al lavoro diversi insegnanti di francese, italiano e spagnolo, tutti alla ricerca di studenti facoltosi. Tra questi Claude de Saintliens, alias Claudius Holyband, doveva essere un punto di riferimento importante per Florio, non solo come insegnante, ma anche come rivale nel commercio linguistico. Appena arrivato a Londra, Florio pubblica i *Firste Fruites* (1578), un libro di dialoghi didattici bilingui dall'italiano all'inglese, con un appendice grammaticale (*Necessarie Rules, for Englishmen to learne to reade, speake, and write Italian*), e alcuni anni prima della pubblicazione del dizionario i *Second Frutes*, lavori per i quali poteva trovare un'ispirazione nei dialoghi didattici francesi di Holyband quali *The French Littleton* (1566) e *The French Schoolemaister* (1573): testi che forse servivano da guida per il metodo diretto adottato, mirato alla comunicazione parlata pratica dei suoi studenti, un metodo derivato da ricchi precedenti, mentre i *Fruites* di Florio potevano offrire un modello a Holyband per il suo *Italian Schoolemaister* (1597).

Con i suoi dialoghi e il loro livello progressivamente piú complesso Florio offre ai suoi studenti un frasario, e quindi la struttura sintattica, il lessico

[14] Delle 270 voci del *Decameron* elencate nella concordanza di Barbina, 58 sono toponimi e nomi propri esclusi dal *Worlde of Wordes*, e altre 35 voci non appaiono nel dizionario di Florio.

[15] Nel campione selezionato 6 voci mancano nel *Vocabolario della Crusca* (*caccianemico*, *cagnesco, calcola*, *catalano*, *cavretto*, *certaldese*), mentre altre voci assenti in Florio sono incluse invece nel *Vocabolario della Crusca* (*cameretta*, *camminare*, *cammino*, *capannetta*, *capellatura*, *capitale*, *capolevare*, *caramente*, *carapignare*, *carbuncule*, *carissimo*, *carnalissimo*, *carnalmente*, *caroletta*, *casetta, castagno*, *castità*, *cavezzina*, *cavolino*, *celatamente*, *celletta*, *centomila*, *cepperello*, *certamente*, *certissimo*, *ceteratoio*, *cherichetto*, *chetamente*).

italiano da quotidiano ad astratto, locuzioni e un contenuto mirato alla comunicazione in diversi contesti sociali, denso di lezioni morali e della saggezza di una lunga serie di proverbi presentati in uno dei 44 capitoli dei *Firste Fruites*, trasformati poi nel compendio del *Giardino di ricreazione* pubblicato insieme ai *Second Frutes*.

Senza inoltrarci nei particolari di questi due testi, di cui sto preparando un'edizione, si profila chiaramente una sedimentazione didattica anche nel *Worlde of Wordes*: non solo troviamo forme verbali irregolari aggiunte accanto ai lemmi all'infinito (*vedere*, *vedo* o *veggo*, o *veggio*, *vidi*, o *viddi*, *veduto*, o *visto*),[16] forme verbali con i clitici presenti come lemmi autonomi (*fallo*, *tiella*, *tiello*, *dillo*), ma si trovano anche espressioni della lingua parlata (*An*, *bè*, *deh*, *horvia*, *ma che*, *ohimè*, *su via*, *to'*), esclamazioni (*Per Dio*, *Dio me ne guardi*, *voglia Dio*, *Càpperi*), insieme alle ricche spiegazioni delle voci letterarie e tecniche, molte delle quali oscure e incomprese anche da persone molto dotte ("the most compleate Doctor", p. 5) e dai madrelingua italiani ("naturall Italians", *id.*). Sono frequenti i rimandi ad altre voci, mirati alla navigazione tra varianti fonologiche, ortografiche e regionali. La dimensione didattica si rivela cioè nella promozione fuori d'Italia di una lingua parlata viva, anche se a volte indisciplinata, di riferimenti culturali, attraverso una grande presenza di locuzioni idiomatiche, tra cui *alla tua barba*, *bon pro vi faccia*, *fare cornamusa*, *donna che fa le fusa storte* "she that makes hir husband cuckold", *donna che manda il marito in Cornovaglia senza barca* "idem", *una mala gatta a pelare*, *menare il cane per l'aia*, *prometter mari e monti*, *zoccoli zoccoli* "tush tush, awaie, in faith sir no, yea in my other hose...", espressioni in parte già incluse nei *Second Frutes*. E anche la ricca presenza del turpiloquio è mirata al contatto con l'Italia reale: espressioni come *lappolone* "sticky fellow", *lavaceti* "vile person", *leccapiatti* "a sloven, lick-dish", *menchione*, *noddo* "foole", *schiccherone* "foolish poet", *schinchimurre* "stinking turd", *sguscialumache* "idle fellow", *spidocchione* "lousie companion". L'ideologia plurilingue del dizionario viene incrementata inoltre da forestierismi riscontrati nelle accezioni inglesi, dai gallicisimi come *quelquechose*, *ciarmare*, *jouissance*, *obeisance*, *maledizant*, agli ispanismi del tipo *creado*, *giuradios*, *mocciaccia* "harlot", *posada* "house", e agli italianismi come *refusado*, *sciatica*, *acquavite*, *stufe*.

Conclusioni

Contro il moralista Roger Ascham, per il quale "un inglese italianato è un diavolo incarnato" (*The Scholemaster*, 1570), con il suo *Worlde of Wordes* John

[16] Cosí anche per qualche forma regolare dei verbi nei *First Fruites*, cap. 2: *Io vi ho odiato*, *vi odio*, *vi odierò*.

Florio offre un dizionario bilingue pionieristico, esportando nel mondo anglofono la cultura letteraria rinascimentale, una quantità di terminologie tecniche e una lingua italiana viva e pluridimensionale, introducendo una miniera di innovazioni creative della lingua inglese che verranno filtrate nelle traduzioni, soprattutto degli *Essais* di Montaigne, letti da Shakespeare e dagli elisabettiani. La modernità del dizionario è riflessa nella sua apertura a una dimensione plurilingue, in cui il latino, lingua cosí importante nei ceti colti inglesi e nell'Europa rinascimentale e cosí onnipresente nel *Vocabolario della Crusca* (1612), ha un posto meno centrale, filtrato attraverso il toscano: un'opera che verrà ampliata con una seconda edizione nel 1611, e una nuova edizione completata da Giovanni Torriano decenni dopo. Ma diversamente dal Torriano, dal *Worlde of Wordes* emerge la grande passione del lessicografo alla caccia di una lingua viva e libera, la creatività dello scrittore, e il grande impegno didattico per la diffusione della lingua e cultura fuori d'Italia.

Bibliografia

Barbina, Alfredo (a cura di), *Concordanze del Decameron*. Firenze, Barbèra, 1969.

Florio, John, *A Worlde of Wordes, or most copious, and exact Dictionarie in Italian and English, Collected by John Florio*. London, Arnold Hatfield for Edw. Blount, 1598.

Florio, John, *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues, Collected, and Newly Augmented by John Florio, Reader of the Italian unto the Sovereigne Majestie of Anna, Crowned Queene of England, Scotland, France and Ireland, etc. And One of the Gentlemen of hir Royall Privie Chamber. Whereunto are Added Certaine Necessarie Rules and Short Observations for the Italian Tongue*. London, Melch. Bradwood, for Edw. Blount and William Barret, 1611.

Florio, John, *Florio His Firste Fruites: Which Yeelde Familiar Speech, Merie Proverbes, Wittie Sentences, and Golden Sayings. Also a Perfect Induction to the Italian, and English Tongues, as in the Table Appeareth. The Like Heretofore, Never by Any Man Published*. London, Thomas Woodcocke, 1578.

Florio, John, *Florios Second Frutes, to Be Gathered of Twelve Trees, of Divers but Delightsome Tastes to the Tongues of Italians and Englishmen. To Which is Annexed his Gardine of Recreation Yeelding six Thousand Italian Proverbs*. London, Thomas Woodcock, 1591.

Florio, John, *Giardino di Ricreatione nel quale crescono fronde, fiori e frutti, vaghe, leggiadri, e soavi, sotto nome di sei mila proverbij, piacevoli*

riboboli italiani, colti e scelti da Giovanni Florio, non solo utili, ma dilettevoli per ogni spirito vago della nobil lingua italiana. Nuovamente posti in luce. Londra, Thomaso Woodcock, 1591.

Florio, John, *The Essayes, or Morall, Politike and Militarie Discourses of Lo. Michael de Montaigne… New Done into English by John Florio*. London, Edward Blount, 1603.

Haller, Hermann W., *John Florio, A Worlde of Wordes*. A critical edition with an Introduction. Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2013.

Lawrence, Jason, '*Who the Devil Taught Thee so Much Italian?' Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*. Manchester, Manchester University Press, 2005.

Maraschio, Nicoletta, "L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento", in Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, vol. 1. Roma, Il Calamo, 2002, pp. 51-69.

Maraschio, Nicoletta, "Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione", in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. 1. Torino, Einaudi, 1993, pp. 139-227.

Sciarrino, Silvana, "Da John Florio a Giovanni Torriano: l'insegnamento della lingua italiana nel Rinascimento inglese", in M. Marrapodi (a cura di), *Intertestualità Shakespeariane*. Roma, Bulzoni, 2003, pp. 31-46.

Siebzehner-Vivanti, Giorgio, *Dizionario della Divina Commedia*, a cura di Michele Messina. Milano, Feltrinelli, 1965.

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612). Firenze, Presso l'Accademia, 2008.

Wilkins, Ernest H. (a cura di), *A Concordance to the Divine Comedy of Dante Alighieri*. Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 1965.

Agnolo Ambrogini, traductor y comentarista de Homero

José Luis Quezada
Universidad Nacional Autónoma de México

El objetivo principal de esta contribución será mostrar dos aspectos fundamentales de la figura de Angelo Poliziano a través de su relación con la poesía homérica, a saber, su labor como poeta y profesor, elementos que están vinculados de manera ideal en el caso de Homero.[1] Para alcanzar tal objetivo, se tomarán en consideración cuatro textos de Poliziano que denominaremos "homéricos": la versión latina de los cantos II-V de la *Ilíad*a, el *Ambra*, la *Oratio in expositione Homeri*, y la *Praelectio in enarratione Odysseae*.[2]

Pero antes de arribar a este punto convendrá establecer de manera al menos esquemática cuál era la lectura que se hacía de Homero en Europa antes de llegar a la época de Poliziano, esto es la segunda mitad del siglo xv. Para ser breves, lo que podemos decir es que esta lectura es inexistente durante la Edad Media. Como sabemos, las nociones que los escritores medievales tuvieron acerca de Homero provenían, por una parte, de las alusiones que los autores latinos, en particular los poetas, hacen de algunos episodios de la *Ilíada* y la *Odisea*, y, por otra, de las obras de Dares de Frigia (*De excidio Troiae historia*) y de Dictis de Creta (*Dictys Cretensis Ephemeridos belli Troiani*).

Pese al desconocimiento del texto homérico, el aura de grandeza que rodeaba al vate meonio en la Edad Media es patente en los célebres versos de Dante que encontramos en el canto cuarto del *Inferno* antes de la aparición de la *bella scola* de poetas. En primera instancia Dante dice de Homero: "Onorate l'altissimo poeta" (v. 80); poco más adelante lo presenta en la siguiente forma: "Quelli è Omero poeta sovrano" (v. 86); y por último añade: "di quel signor dell'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola" (vv. 95-96).[3]

Esta veneración hacia Homero se mantendrá en la generación siguiente, que será presidida por el humanismo de Petrarca y Boccaccio, quienes, a di-

[1] Para cumplir este propósito he reunido la mayor cantidad posible de materiales bibliográficos relativos al tema en los que me he apoyado para redactar las siguientes páginas, buscando en un par de ocasiones aportar alguna conclusión más a las ya ofrecidas por los especialistas en el tema que mencionaré a lo largo del texto y en las notas.

[2] Aunque Poliziano dedicó su atención de estudioso a diversos autores, los escritos homéricos de los que aquí se hablará representan el único testimonio sobreviviente de la labor académica y exegética sobre algún autor griego.

[3] Sobre Homero véase también *Purgatorio* xxii, 101-103. Cito el texto de la *Commedia* dantesca a partir de la edición de G. Vandelli.

ferencia de Dante, intentarán aprender griego y serán los impulsores de la primera traducción completa al latín de la *Ilíada* y la *Odisea* llevada a cabo por el monje calabrés Leonzio Pilato. Esta versión en prosa será el punto inaugural de toda una tradición que prevalecerá en Italia durante el primer siglo del Humanismo.[4] Es indudable que Petrarca y Boccaccio tuvieron mayores posibilidades de acceso a la poesía homérica gracias a la versión de Pilato, pero no debemos olvidar que su conocimiento del griego fue muy limitado y su traducción no es precisamente un modelo de fidelidad; aunque su manejo del griego es indudable, del latín no puede decirse lo mismo.

Después de la era de Petrarca –nos ubicamos en los albores del siglo XV, sobre todo con el extendido interés que la llegada a Florencia de Manuel Chrysoloras originó hacia el estudio del griego– el anhelo de leer a Homero en la versión original finalmente pudo realizarse en Europa. Y no sólo esto: la intención de superar la versión prosaica de Pilato comenzaba a cobrar sentido porque en ese momento ya había en Italia humanistas capacitados para llevar a cabo esta difícil tarea puesto que estaban entrenados en el conocimiento tanto del latín como del griego, si bien hay que decir que los expertos en la lengua griega no abundaban. Con todo, la labor se presentaba como algo sumamente difícil debido a la enorme extensión de los poemas y a la singularidad de la lengua homérica, complicada de descifrar para los incipientes lectores europeos de la *Ilíada* y la *Odisea*.

A esta colosal empresa de traducción e interpretación se enfrentaron personajes tan distinguidos como Leonardo Bruni o Lorenzo Valla y otros menos célebres, pero no menos importantes, como Pier Candido Decembrio o Francesco Griffolini,[5] por mencionar sólo algunos.[6] Estamos hablando de traducciones en prosa y parciales en la mayoría de los casos. Pero éstas no eran suficientes para los exigentes gustos en la Italia del *Quattrocento*: se ansiaba una traducción completa de la poesía homérica presentada en un latín virgiliano, deseo que en realidad nunca llegaría a cumplirse. La iniciativa de traducir

[4] Utilizo aquí esta denominación a partir de la obra fundamental de Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, que tengo a la mano en traducción italiana: *Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'Umanesimo*.

[5] Para la traducción de la *Odisea* de Griffolini contamos con la edición crítica de Bernard Schneider y Christina Meckelnborg, *Odyssea Homeri a Francisco Griffolino Aretino in Latinum translata*.

[6] Para un repaso bastante completo de las diferentes traducciones de Homero en época humanística, véase Robin Sowerby, "Early Humanist Failure with Homer", *International Journal of the Classical Tradition*, 4, 1, pp. 37-63, y 4, 2, pp. 165-194; Timothy Kircher, "Wrestling with Ulysses: Humanist Translations of Homeric Epic Around 1440", en L. Deitz, T. Kircher y J. Reid (eds.), *Neo-Latin and the Humanities. Essays in honor of Charles E. Fantazzi*, pp. 61-91, y también Ezio Franceschini y Agostino Pertusi, "Un'ignota *Odissea* latina dell'ultimo Trecento", *Aevum*, 33, pp. 323-355. Para otras indicaciones de carácter general, véase Giuseppe Toffanin, "Omero e il Rinascimento italiano", *Comparative Literature*, 1, pp. 55-62.

a Homero en hexámetros latinos fue incluso impulsada por el papa Nicolás V (1397-1455), conocido promotor del Humanismo. Esta empresa fue finalmente acometida por el canciller florentino Carlo Marsuppini quien emprendió en 1452 una traducción latina en verso de la *Ilíada*, sin embargo, esta versión se limitó únicamente al canto I completo y a los versos 308-421 del canto IX, debido a la muerte de Marsuppini en 1453.

Pero es de su sucesor de quien nos interesa hablar aquí, en tanto traductor de Homero. Agnolo Ambrogini,[7] –mejor conocido como Angelo Poliziano debido a la latinización que hizo del nombre de su lugar natal, Montepulciano–, fue el encargado de continuar la traducción iniciada por Marsuppini. Entre 1469 y 1470, con un despliegue extraordinario de precocidad, Poliziano, quien contaba apenas con 15 años, dedicó a Lorenzo de' Medici su traducción del canto segundo de la *Ilíada*. Poliziano continuaría este proyecto con la publicación del canto tercero en 1472, el cuarto en 1474 y finalmente el quinto en 1475.[8] Al cumplir los veinte años éste era el legado que ofrecía a la posteridad el ilustre ingenio de quien el mismísimo Marsilio Ficino, profesor de filosofía en el *Studium* florentino, llamaría *homericus adulescens*.[9] De este ímpetu juvenil Poliziano conservará siempre un buen recuerdo y se jactará en diversos lugares de su obra de esta genial intervención en el terreno de la traducción del griego al latín.[10]

Ahora será necesario hacer algunas precisiones con respecto a esta temprana versión homérica. En cuanto al segundo canto, debemos decir que Poliziano, además de tener el claro objetivo de continuar la labor iniciada por Marsuppini, pretendía también superar la miseria en que él se encontraba en

[7] Sobre A. Poliziano un cuadro biográfico completo, que incluye además una amplia disquisición sobre sus obras, se encuentra en Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, pp. 359-385.

[8] Paolo Orvieto, *Poliziano*, p. 159; Vittore Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, p. 39. Para algunos aspectos generales sobre esta traducción véanse Saverio Orlando, "*Ars vertendi*. La giovanile versione dell'*Iliade* di Angelo Poliziano", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 143, pp. 1-24, y James Hynd, "Politian: *Homericus Adolescens*", *Arion*, 6, pp. 328-335.

[9] *Epist*. I, 16 (a Lorenzo de' Medici): "Nutris domi Homericum illum adolescentem Angelum Politianum qui Graecam Homeri personam latinis coloribus exprimat", citado en Angeli Politiani, *Liber epigrammatum Graecorum*, p. xxxv.

[10] A. Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, 2: "Nam et ego is sum qui ab ineunte adolescentia ita huius eminentissimi poetae studio ardoreque flagraverim, ut non modo eum totum legendo olfecerim paeneque contriverim, sed iuvenili quodam ac prope temerario ausu vertere etiam in latinum tentaverim" ("De hecho soy yo quien desde el inicio de la adolescencia estaba tan dominado por la pasión y el estudio de este poeta extraordinario que no sólo lo olfateaba y casi lo agotaba del todo al leerlo, sino que también intenté traducirlo al latín con un atrevimiento juvenil y poco más que imprudente". Tanto ésta como las siguientes traducciones del latín son mías); A. Poliziano, *Stanze*, I, 7, 5-6: "lascia tacere un po' tuo maggior tromba / ch'i' fo squillar per l'italiche ville", y II, 15, 3: "e del tal forte Achille or canta l'armi". Una opinión contraria muestra Alice Levine Rubinstein, "Imitation and Style in Angelo Poliziano's *Iliad* Translation", *Renaissance Quarterly*, 36, p. 69, apoyándose en una carta de Poliziano dirigida a Pico della Mirandola. Cfr. A. Poliziano, *Epist*. I, 4: "Reliqui quos petis negant ferre lucem", en A. Poliziano, *Letters*, p. 18.

ese momento y obtener el patronazgo de Lorenzo el Magnífico a quien ensalza en el prólogo de su traducción. Además de esto, en el ámbito político, su versión homérica haría que Florencia contara con una obra latina que pudiera competir con los poemas épicos titulados *Sphortias*[11] e *Borseide* dedicados a los señores de las cortes de Milán y Ferrara por los humanistas Francesco Filelfo y Tito Vespasiano Strozzi respectivamente.[12] Asimismo, la versión homérica dedicada a Lorenzo reivindicaba a Florencia como la sede más importante del estudio de la lengua griega en Italia. Recuérdese que fue precisamente en Florencia donde se estableció la primera cátedra de griego en Europa. Con la erudición y dotes poéticas mostradas en la traducción de los cantos II y III que podemos leer en el ms. Vaticanus Latinus 3298,[13] Poliziano en efecto llamó la atención del Magnífico, quien lo acogió inmediatamente bajo su protección, además de que obtuvo el reconocimiento de los intelectuales florentinos.

En esta primera parte de su traducción debe resaltarse ante todo el hecho de que Poliziano busca depurar los versos griegos pasándolos por el tamiz de una lengua de un carácter más artístico,[14] evitando en la medida de lo posible el empleo de fórmulas y repeticiones característico de la poesía homérica. Para ilustrar su labor de traductor con respecto a las repeticiones, consideremos un ejemplo. En el texto original encontramos que los versos 69-73 y 90-94 son prácticamente idénticos entre sí, salvo algunos mínimos detalles.[15] Por su parte, Poliziano introduce variaciones que en algunos casos muestran un afán de fidelidad o por lo menos semejanza al contexto original, pero en otros, en cambio, exhibe su propia vena de poeta. Veamos los versos del humanista:

At mecum ferro certet Menelaus, et arma
Expediat: mox qui bello superabit, opesque
Accipiat pulchramque Helenen. Vos iungite foedus,
Vos pacem firmate animis […]

Et secum ferro certet Menelaus, et arma
Expediat: tum qui bello superabit, opesque

[11] Véase la recentísima edición crítica de este poema: Jeroen de Keyser (ed.), *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical edition of Filelfo's "Sphortias", "De Genuensium deditione", "Oratio parentalis" and his Polemical Exchange with Galeotto Marzio*.

[12] Cfr. Francesco Bausi, Introduzione a *Poesie di Angelo Poliziano*, Torino, UTET 2006, p. 10, citado en P. Orvieto, *Poliziano*, p. 156.

[13] Este códice que puede datarse en torno al año 1472 fue el ejemplar ofrecido por Poliziano a Lorenzo de' Medici.

[14] Ésta era la concepción de la época sobre el neo-latín virgiliano en confrontación con el griego homérico.

[15] El verso 70 difiere del 90 por el inicio que es αὐτὰρ ἔμ' en el primer caso y αὐτὸν δ' en el segundo; de igual forma el primer pie del verso 71 que comienza συμβάλετ' es distinto del 92 en el que tenemos οἵους; por último el final del verso 73 es ταμόντες y el del 94 τάμωμεν. Para el texto homérico he utilizado la siguiente edición: David B. Monro y Thomas W. Allen (eds.), *Homeri opera* I.

Accipiat pulchramque Helenen. Mox aurea cunctos
Pax habeat, socient dextras et foedera iungant.[16]

Podemos observar que el inicio del verso 75 y el del 95 son ligeramente distintos, lo que podría remitir a la ligera variación que ya encontramos en el texto griego entre el verso 71 y el 92. También conviene señalar *mox* y *tum* en los versos 76 y 96 respectivamente. Pero lo que más llama la atención es la forma distinta en que Poliziano resolvió los versos 77-78 y 97-98. Si tomamos en cuenta que el verso griego que traduce es prácticamente igual, excepto por un participio en lugar de un subjuntivo, el poeta bien habría podido reutilizar el verso 77-78 para traducir el 94 de Homero. Pero detengámonos un momento en estos versos. En el primer caso puede señalarse el énfasis buscado con la repetición del pronombre *vos* y que los dos verbos utilizados están en imperativo. En el siguiente los verbos cambian de imperativo a subjuntivo, además el verbo *sociare* sustituye a *firmare* y el énfasis en la idea de lograr una tregua se introduce con una frase más que no está en el texto original: “mox aurea cunctos / pax habeat”. En el caso de los versos señalados podemos decir que hay un interés de parte de Poliziano por mostrar su propia personalidad poética al introducir elementos nuevos o al emplear variantes que hacen que sus hexámetros no sólo traduzcan, sino también transformen la poesía homérica en una obra literaria renovada y hasta cierto punto independiente con respecto al texto fuente.[17]

Otro ejemplo interesante es el de los epítetos nominales que algunas veces son sustituidos por un par de adjetivos, en otras ocasiones por una frase entera que remite o no al concepto originalmente indicado por el epíteto en el texto original y a veces son directamente omitidos de la traducción.[18] Si pensamos en los pasajes homéricos apenas citados encontramos en ellos la fórmula ἀρηΐφιλον Μενέλαον.[19] El epíteto ἀρηΐφιλος (querido por Ares o favorito de

[16] Para leer la versión latina de la *Ilíada* es necesario remitirse todavía a A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, pp. 431-523; los versos aquí citados se encuentran en pp. 464-465 (vv. 75-78: “Pero que Menelao pelee en mi contra con la espada y que prepare sus armas, después el que venza en la batalla que tome las riquezas y a la hermosa Helena. Ustedes concierten un tratado y reafirmen la paz con sus ánimos”; vv. 95-98: “Y que Menelao pelee en su contra con la espada y que prepare sus armas, entonces el que venza en la batalla que tome las riquezas y a la hermosa Helena. Después que una paz gloriosa los rija a todos, que ellos estrechen sus manos y que concierten tratados”).

[17] Otro caso más de variación lo encontramos en la versión de Poliziano *Ilíada*, III, 300-304 y 323-326, que corresponden en el texto de Homero a *Ilíada*, III, 298-301 y 320-323.

[18] Con respecto a los epítetos contamos con dos estudios específicos sobre el tema: Angelo Cerri, “La traduzione omerica di Angelo Poliziano (gli epiteti degli dei e degli eroi)”, *Acme*, 30, pp. 143-174, y “Epiteti ed aggettivi nella versione omerica di Angelo Poliziano”, *Acme*, 3, pp. 349-372.

[19] Cfr. *Ilíada*, III, 69 y 90; el mismo epíteto aparece en III, 21, 136, 232 y 253; versos que en la traducción de Poliziano equivalen a III, 24, 138, 233 y 252. En el primer caso el epíteto

Ares) no aparece en ninguno de los dos casos en la versión latina de Poliziano. Esto tiene que ver, por una parte, con que los epítetos no existen como tales en latín y, por otra, con que las funciones que cumplen en la transmisión de la poesía homérica eran desconocidas para Poliziano y no concordaban con su propia estética.

La traducción de los dos cantos siguientes presenta ya algunas diferencias considerables con respecto a los anteriores.[20] Antes que nada, Poliziano ya se había establecido en la corte de los Medici, y, por ende, ya no tenía que demostrar sus capacidades intelectuales como había sucedido anteriormente. Este hecho le daba oportunidad para concentrarse en sus propios intereses como homerista. Tales intereses tendían hacia un solo objetivo: reproducir el contenido exacto del texto griego en sus versos latinos. Ante esto surgía una dificultad: cómo era posible conciliar la espontaneidad de la poesía homérica con la elegancia del estilo virgiliano. Esta cuestión se revelaría insoluble. Probablemente lo arduo de esta tarea es lo que orilló a Poliziano a abandonar su versión latina de la *Ilíada*. Además, el sosiego que le procuraba el hecho de formar parte de la corte de Lorenzo le había ofrecido la oportunidad de concentrarse en el estudio de un sinnúmero de obras que habían cambiado ya su posición con respecto a la mostrada en la traducción de los cantos anteriores.

La versión latina de los cantos IV y V nos ha sido transmitida en un manuscrito autógrafo de Poliziano, el ms. Vaticanus Latinus 3617.[21] Este ejemplar que puede datarse en torno a 1475, refleja ante todo una evolución en su postura como traductor y como filólogo. En este sentido, los cinco años transcurridos desde la versión del canto segundo habían servido para que Poliziano adquiriera madurez intelectual, así como un conocimiento más sólido acerca de la poesía griega, debido en gran medida a los cursos sobre Homero a los que asistió, impartidos por Andronico Callisto en la Universidad de Florencia. Además, no hay que olvidar la gran influencia que ejerció el pensamiento neoplatónico de Marsilio Ficino y su círculo sobre el joven Poliziano. Este influjo

desaparece, en el segundo es sustituido por el adjetivo *validus* (valiente, poderoso), en el tercero encontramos una perífrasis relacionada indirectamente con el epíteto original y en el cuarto utiliza nuevamente *validus*.

[20] Alice Levine Rubinstein, "The Notes to Poliziano's *Iliad*", *Italia Medioevale e Umanistica*, 25, pp. 208-209, e "Imitation and Style in Angelo Poliziano's *Iliad* Translation", *Renaissance Quarterly*, 36, pp. 48, 61-62, 66-67: "In sum, it is my belief that the translation of the last two books is far less succesful tan that of the first two books; *in the first half, Poliziano tried to render the Iliad in a traditional Latin idiom and succeded admirably. In the second half, he tried both to write Latin verse and to be faithful to the original text and ended up doing neither well.* This is not surprising, as beyond a certain point Homeric and Vergilian eloquence are simply not reconcilable: an accurate Latin translation of Homeric poetry must necessarily defy certain tenets of Latin artistry" (las cursivas son mías).

[21] Tanto el códice latino 3617 como el 3298 de la Biblioteca Vaticana fueron sacados a la luz en 1839 por el Cardenal Angelo Mai, quien fuera también responsable del redescubrimiento de los fragmentos del *De re publica* de Cicerón a principios del siglo XIX.

puede notarse claramente en una nota que Poliziano añadió en los versos iniciales de su traducción del canto IV de la *Ilíada*, donde se refiere a la obra de Homero como: "Immensum quoddam atque infinitum pelagus".[22] Esta imagen de Homero como un océano inagotable, entiéndase de sabiduría y elocuencia, refleja una interpretación de carácter claramente alegórico vinculada al pensamiento neoplatónico de la época.[23] Éste es el primer momento en que Poliziano nos muestra la figura de un Homero enciclopédico que es la encarnación de la πολυμάθεια. Es importante señalarlo porque tal postura marcará la actitud exegética que Poliziano tendrá hacia el poeta griego por el resto de su corta vida.

Ahora bien, el estilo de los versos latinos de estos cantos es muy distinto de los dos precedentes. Poliziano ya no se atendrá solamente al modelo virgiliano utilizado preponderantemente en los cantos II-III, sino que contemplará un amplio espectro de autores, tales como Ovidio, Estacio, Valerio Flaco y Silio Itálico. Esta novedosa concepción literaria, consistente en emplear diversos autores y obras que se opone al ciceronianismo imperante en esa época, será definida por Poliziano como *docta varietas*, la cual consistirá en la imitación no de un solo autor, sino de la mayor cantidad posible de ellos. De tal manera, el humanista recolectará en sus obras los elementos más disímiles mientras éstos sean útiles para que la *imitatio* devenga en *aemulatio*.[24] Sin duda un aspecto también fundamental que encontramos aquí es la visión renovadora del estudio comparativo entre la literatura griega y latina inexistente en Europa

[22] La nota se lee en el ms. Vaticanus Latinus 3617, folio 2v. La primera en llamar la atención sobre su importancia fue Ida Maïer, "Une page inédite de Politien: la note du Vat. Lat. 3617 Sur Démétrius Triclinius commentateur d'Homère", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 16, pp. 6-17. Para la edición completa de las notas a la traducción de la *Ilíada*, véase en Alice Levine Rubinstein, "The Notes to Poliziano's *Iliad*", *Italia Medioevale e Umanistica*, 25, pp. 205-239, la frase citada en la p. 223; y véase también la más reciente edición de Paola Megna, *Le note del Poliziano alla traduzione dell' "Iliade"*, pp. 49-54.

[23] Es importante pensar en la vigencia del concepto de alegoría en pleno *Quattrocento* para considerar con sumo cuidado la imprecisa idea del Humanismo como una corriente cultural opuesta al Escolasticismo y a la Edad Media en general. Si bien son dos conceptos históricos en los que encontramos múltiples oposiciones, también debemos reconocer que hay una línea de continuidad que lleva de un período al siguiente.

[24] A. Poliziano, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*: "Itaque cum maximum sit vitium unum tantum aliquem solumque imitari velle, haud ab re profecto facimus, si non minus hos nobis quam illos praeponimus, si quae ad nostrum usum faciunt undique elicimus" ("Por tanto ya que es el peor defecto querer imitar un solo (autor), ciertamente no haremos un despropósito, si nos proponemos imitar a éstos no menos que a aquéllos, si extraemos de todas partes aquello que conviene a nuestro propósito"), en Eugenio Garin (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, p. 878. Acerca de la concepción de Poliziano sobre el uso del latín véase Ida Maïer, *op. cit.* p. 12: "Aux critiques des contemporaines, qui, sous la bannière d'un cicéronianisme intransigeant lui reprochaient ses affectations de langage et style, l'humaniste répondait en déclarant sa volonté de redonner au latin toute sa richesse et toute sa vie", y también Perrine Galand-Hallyn, "La poétique latine d'Ange Politien: de la 'Mimésis' à la métatextualité", *Latomus*, 47, pp. 146-155.

durante más de mil años.[25] Es igualmente notable su fascinación por el uso de términos poco comunes que en algunos casos remiten a escritores romanos arcaicos como Ennio o Varrón.

Así pues, es posible afirmar que el joven poeta se encargó de trasladar los cantos II-V de la *Ilíada* a un latín predominantemente virgiliano, que sumado a los otros modelos ya mencionados deviene paulatinamente en un latín, digámoslo así, polizianesco. Asimismo, los hexámetros de Poliziano rezuman un conocimiento profundo del contexto histórico-literario-filosófico de la Antigüedad, así como de la retórica clásica. Este último factor es muy importante ya que la retórica era una disciplina esencial dentro del *curriculum* establecido por los humanistas, los *studia humanitatis* y también está vinculado con la idea predominante en aquel tiempo de Homero como máximo paradigma de la elocuencia. Por último, en este primer ejercicio traductológico encontramos ya un interés que Poliziano mostrará durante toda su trayectoria, el de la filología.[26] Esta incipiente filología debe verse sobre todo en la interpretación que supuso el trasladar con fidelidad al latín una obra tan compleja como la *Ilíada*, y el interés que Homero despertó en Poliziano hacia cuestiones históricas, filosóficas, gramaticales, retóricas o relativas a la epigrafía y a la anticuaria. Estos intereses se ven reflejados en las glosas en las que el estudioso comenta los versos de la *Ilíada* que tradujo.

Algunos años más tarde, después de un rompimiento temporal con los Medici y un auto-exilio en el que Poliziano entró en contacto con los círculos humanistas del norte de Italia, específicamente en la zona véneta, el humanista es nombrado profesor de retórica griega y latina en el *Studium* florentino en 1480, y ocupará esa cátedra hasta su muerte en 1494. En este prolongado período Poliziano impartirá una heterogénea serie de cursos en los que abarcará autores y obras tan diversos como los *Fastos* de Ovidio, las *Sátiras* de Persio y Juvenal, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, las *Vidas de los Césares* de Suetonio, y la *Física* y la *Ética* de Aristóteles, por mencionar sólo unos cuantos.[27]

[25] Anthony Grafton, "On the Scholarship of Politian and Its Context", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, p. 175: "Yet the most striking effects of Politian's comparative method were not in the field of textual criticism but in that of exegesis. Politian was the first humanist to insist that most Latin poets had drawn very heavily on Greek models for both content and style. Proper exegesis must therefore begin from identification of the philosophical theories and myths which Latin poets had borrowed, and the metaphors and gramatical construction they had imported".

[26] Paola Megna, prefacción a A. Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, pp. XXIII-XXIV: "con l'ambizioso progetto di un Omero latino, cimentandosi nella traduzione dei libri 2-5 dell'*Iliade*, e nei fitti notabili a quei versi aveva con passione esercitato la sua intelligenza critica e la sua precoce attenzione di filologo".

[27] Para un elenco completo de los cursos impartidos por Poliziano en el *Studium* florentino entre 1480 y 1494, véase V. Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, p. 86, nota 22, y también Jean-Marc Mandosio, "Un enseignement novateur: les cours d'Ange Politien à l'université de Florence (1480-1494)", *Histoire de l'Education*, 120, pp. 53-54.

Nosotros poseemos testimonio de estos cursos gracias a los apuntes de algunos de sus discípulos y también debido a los discursos inaugurales que pronunció para cada uno de ellos. En la jerga académica de la época tales discursos son llamados *prolusiones* o *praelectiones*, y estos textos constituyen un nuevo género literario inventado por los humanistas. Las *prolusiones* del humanista que conforman una parte considerable de su obra han emergido paulatinamente desde el siglo pasado y nos ofrecen la posibilidad de conocer con mayor detalle los alcances de la labor magisterial y filológica de Poliziano, quien según las palabras de Vittore Branca, "è l'umanista italiano piú direttamente anticipatore della filologia e il cui nome ricorre ancora validamente citato, dopo mezzo millenio, nell'apparato critico delle nostre edizioni".[28] El método filológico de Poliziano, conviene especificarlo, consistió en la comparación constante entre manuscritos que tuvo como objetivo llegar a la lectura más fiable, para lo cual empleó el recurso de la conjetura; y, más que todo, en la interpretación a la que sometió la mayoría de los textos que estudió.

Para volver a nuestro tema hay que señalar que los cursos que Poliziano impartió sobre poesía homérica abarcaron específicamente el período que va de 1485 a 1490. Dos de las *praelectiones* de tema homérico, la *silva* intitulada *Ambra*, compuesta en verso, y la *Oratio in expositione Homeri*, escrita en prosa, pueden ubicarse ambas en el año 1485.[29]

Comencemos con la *prolusio* en verso.[30] El *Ambra* forma parte de la obra poética latina más ambiciosa e importante de Poliziano, las *Silvae*. Por lo que respecta a estos poemas hexamétricos debe señalarse que el modelo principal para su composición es Estacio; en ellos encontramos también un ímpetu repentino de inspiración, una consecución digamos arbitraria de los temas y una desbordante erudición en la que cada palabra debe considerarse dentro de un amplio espectro histórico y literario.[31] También se debe precisar que estos poemas corresponden claramente al género epidíctico o demostrativo; lo que Poliziano busca probar en líneas generales es la magnificencia de la poesía y de los poetas: especialmente Homero, Hesíodo y Virgilio a través de poemas

[28] Vittore Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, p. 167; véase asimismo Anthony Grafton, "On the Scholarship of Politian and Its Context", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40, p. 182: "Politian's work on the comparative method should be seen in the same perspective as his work on manuscripts: as the linear ancestor of the methods which are still employed".

[29] Cfr. Paola Megna, *op. cit.*, p. XXV y Francesco Bausi, introducción a A. Poliziano, *Silvae*, p. XI.

[30] Una interpretación interesante sobre el poema puede leerse en Andrew Laird, "Politian's *Ambra* and Reading Epic Didactically", en M. Gale (ed.), *Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality*, pp. 27-47.

[31] F. Bausi, *op. cit.*, p. XXVI: "la silva si caratterizza per la rapidità estemporanea della composizione, per l'abbandono a un repentino impeto d'ispirazione, per il libero, capriccioso susseguirsi dei temi, sottratti a una rigida e preordinata strutturazione, e al tempo stesso per la ricercatezza dello stile e per l'abbondanza e la peregrinità dell'erudizione".

de tema bucólico en el caso de la primera *silva* intitulada *Manto*, pastoril en el *Rusticus* y épico en el *Ambra*. Citando a Francesco Bausi, editor de las *Silvae*, podemos decir que las *Silvae* son un feliz ejemplo de "'poesia al quadrato': non piú, come negli anni giovanili, libero e spregiudicato esercizio, ma poesia sulla poesia, poesia che parla di se stessa e che celebra se stessa, poesia che si fa storia, critica, filologia".[32] En cuanto al *Ambra*, dedicada específicamente a Homero, es conveniente recordar que éste es también el nombre de una villa situada en Poggio a Caiano adquirida por Lorenzo de' Medici en 1474 y que él mismo celebra en una poesía propia titulada igualmente *Ambra*. De manera que el objetivo encomiástico en esta *silva* es doble, se celebra la poesía homérica y al mismo tiempo la villa de Lorenzo; nuevamente encontramos aquí un trasfondo político, siempre presente en la literatura humanística.

Poliziano reúne en este poema prácticamente la totalidad de su conocimiento en torno a Homero. Habla con detalle de los diversos orígenes posibles del poeta mediante un complejo cuadro mitológico (vv. 31-201), hace un compendioso resumen de la *Ilíada* y la *Odisea* (vv. 299-456), presenta a Homero como maestro de la elocuencia y señala su capacidad para desplegar cualquier tipo de estilo retórico (vv. 481-496, 504-514), y muestra un gusto, digamos, de carácter helenístico por las versiones más inusuales de algún mito determinado, por ejemplo que Aquiles ha desposado a Medea en las islas de los bienaventurados y que se encuentran felices en los Campos Elíseos (vv. 137-139).

No obstante, todo esto queda enmarcado en un elogio ininterrumpido que aparece ya desde los versos iniciales donde encontramos la exaltación del poeta griego. En este punto Poliziano hace también una reivindicación de sí mismo como poeta capaz de cantar a Homero. En el inicio mismo (vv. 16-30) encontramos a Homero como figura enciclopédica, fuente primaria de todo tipo de conocimiento, lo cual nos remite por supuesto a la nota en el ya mencionado manuscrito autógrafo de la traducción de la *Ilíada*. Poliziano presenta a Homero como origen del sacro furor poético –aspecto relacionado sin lugar a dudas con la doctrina filosófica de Marsilio Ficino–, y simultáneamente como maestro de toda ciencia y saber. Sobre el primer elemento podemos citar los versos 16-17:

> ita prorsus ab uno
> impetus ille sacer vatum dependet Homero[33]

Y en cuanto al segundo leemos poco más adelante:

> Ille deum vultus, ille ardua semina laudum

[32] *Ibid*., p. XXXI.

[33] A. Poliziano, *Ambra*, *Silvae*, 16-17: "Así en una palabra aquel sagrado furor de los poetas depende únicamente de Homero".

ostentat populis, ac mentis praepete nisu
pervolitat chaos immensum caelum aequora terras,
vimque omnem exsinuat rerum, vocesque refundit
quas fera, quas volucris, quas venti atque aetheris ignes,
quas maria atque amnes, quas dique hominesque loquantur.
Quin, nudam virtutem ipsam complexus, honores
fastidit vanos, et ineptae praemia famae
despicit, exemptus vulgo; ac iam monte potitus,
ridet anhelantem dura ad fastigia turbam.[34]

Esta concepción de un Homero omnisciente es extraída de las *Vitae* homéricas (casi podríamos decir hagiografías) del pseudo-Herodoto y especialmente del *De Homero* del pseudo-Plutarco,[35] textos que Poliziano había utilizado ya al proponer su traducción de la *Ilíada*, y más aún en la composición del *Ambra*; pero este aspecto sirve de sostén argumentativo especialmente en la *Oratio in expositione Homeri*. A tal punto Poliziano presenta no sólo noticias, sino también el orden de los temas, la enumeración misma de sus razonamientos y las citas provenientes del *De Homero*[36] para la composición de su *Oratio* que los no pocos enemigos que tenía lo criticaron constantemente por este hecho al punto de tacharlo de plagiario. Estas invectivas tendrían todavía un eco en el prólogo del *Gargantúa* de Rabelais donde leemos: "Croiez vous en votre foy qu'onques Homere, escrivent l'*Iliade* et *Odysée*, pensast es allegories lesquelles de luy ont calfreté Plutarque, Héraclite Ponticq, Eustatie, Pharnute, et ce que d'iceulx Politien a desrobé?"[37]

[34] *Ibid*., 21-30: "Aquél muestra a los pueblos los rostros de los dioses, los arduos orígenes de las hazañas, y con un rápido esfuerzo de su mente sobrevuela el infierno, el cielo infinito, los mares, las tierras, descubre toda la fuerza de las cosas y propaga los sonidos que producen las fieras, las aves, los vientos, los fuegos del cielo, los mares, los ríos, los dioses y los hombres. Más aún, abrazando la misma virtud, apartado del vulgo, rechaza los vanos honores, y desprecia los premios de la molesta fama; y apoderándose ya de la montaña se burla de la turba que aspira a las inaccesibles cumbres". En consonancia con lo aquí expresado véase también A. Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, 11: "Quo effectum est ut in Homeri poesi virtutum omnium vitiorumque exempla, omnium semina disciplinarum, omnium rerum humanarum simulacra effigiesque intueamur" ("A partir de esto sucede que en la poesía de Homero distinguimos ejemplos de todas las virtudes y los vicios, las semillas de todas las disciplinas, la representaciones e imágenes de todos los asuntos humanos").

[35] Otros autores griegos ampliamente utilizados por Poliziano en las *prolusiones* homéricas son Dión Crisóstomo y Máximo de Tiro.

[36] A. Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, p. XLV: "ove si pensi che non si trattava di semplici mutuazioni di passi o concetti, ma che la stessa ossatura dell'opuscolo antico, e persino la sequela di citazioni omeriche, debitamente inquadrate in un sistema di rimandi filosofici, funge spesso pedissequamente da traccia dell'intero discorso polizianeo".

[37] Cito el texto del *Gargantúa* a partir de François Rabelais, *Oeuvres complètes*, p. 7. A propósito de este pasaje véanse Ida Maïer, *op. cit*., p. 14, nota 1; y Claude La Charité, "Rabelais lecteur de Politien dans le *Gargantua*", *Le verger*, 1, pp. 1-22.

Es curioso que Poliziano haya seguido casi al pie de la letra lo que podía leer en el pseudo-Plutarco para la elaboración de su *Oratio*, sorprende sobre todo pensando en los múltiples recursos que el humanista poseía, los cuales le habrían permitido realizar una interpretación propia que no se sujetara simplemente a repetir lo dicho hasta entonces sobre Homero. Sin embargo, debe pensarse que, pese a su genio, Poliziano también tuvo que enfrentarse con limitaciones, y éstas tenían que ver sobre todo con que en el siglo xv Homero estaba redescubriéndose,[38] debido a esto sus lectores aún no tenían en sus manos los instrumentos necesarios para plantearse y explicarse cuestiones como el origen y la transmisión de la poesía homérica, o bien la existencia misma del poeta. Es por ello que incluso Poliziano no podía más que ver en Homero una figura literaria de carácter mítico y legendario acerca de la que no era posible plantearse ciertas preguntas, pensemos por ejemplo en su muerte. De tal suerte que en la *Oratio* Poliziano extrae a Homero del tiempo y de la historia y lo coloca en una esfera supra-humana donde predomina sólo la belleza, nuevamente a causa del influjo del neoplatonismo ficiniano. Por lo tanto, la exégesis que Poliziano hace de Homero y de su poesía se limita a repetir conclusiones ya conocidas, ya sean las que recolectó en el *De Homero* o las que leía en otros autores que hemos mencionado antes. También debe pensarse que su juicio y apreciación de la poesía homérica estaba supeditada a la interpretación que Marsilio Ficino hace en sus obras de la poesía en general.

En suma, el Homero enciclopédico de las *Silvae* en la *Oratio* deviene detentor de todo el conocimiento, pero ante todo el filosófico y el científico. Ahora bien, hay que considerar que esta imagen de Homero no fue inventada por Poliziano: de esta forma era visto en el *Quattrocento* italiano, con la admiración propia de una figura sagrada. De cualquier manera, no deja de sorprender el hecho de que no haya en la *Oratio* cuestionamientos o digresiones acerca del estilo, de las cualidades retóricas de la *Ilíada* y la *Odisea* –pese a que Homero era considerado el modelo máximo de elocuencia– o del uso de las fórmulas en todas sus variantes. Da la impresión de que las obras de Homero representaban para Poliziano y sus contemporáneos una especie de historia sacra y por lo tanto incuestionable. Es por esto que la única vía que Poliziano pudo seguir fue la de recopilar testimonios sobre la vida y obra de Homero que sirvieran para engrandecer más aún su figura.

Otro elemento a considerar es la eterna confrontación o σύγκρισις entre Homero y Virgilio, que determinó la forma en que los humanistas enfrentaron no sólo la traducción de Homero al latín, sino también la misma lectura de su poesía. Homero era sin duda digno de la mayor veneración: veíamos ya

[38] Es conveniente recordar que la *editio princeps* de la *Ilíada* y la *Odisea*, editada por Demetrio Calcóndilas, vio la luz en Florencia en 1488. Es importante también señalar que ésta es la primera edición impresa de un autor griego publicada en la lengua original.

que esta aproximación se encontraba presente en Dante dos siglos antes, pero Virgilio estaba más cercano a la sensibilidad de los humanistas un poco porque el neo-latín que estaban forjando se cimentaba en gran medida en el estilo virgiliano, y además porque precisamente la veneración tributada a Homero lo convertía en una figura divina, inalcanzable, a la que había que someterse; en cambio Virgilio que se sabía era un personaje histórico y por lo tanto humano les resultaba más cercano.

Del afán académico de Poliziano hacia Homero conservamos todavía un esbozo de otra *prolusio* y de un comentario dedicados a la *Odisea* que se conservan en el ms. Par. gr. 3069 de la Bibliothèque Nationale de France,[39] que probablemente podamos ubicar en el año académico 1488-1489 o bien 1489-1490.[40] En estas exiguas notas[41] encontramos que el humanista continúa en la misma línea trazada en el *Ambra* y en la *Oratio in expositione Homeri*. Especialmente las semejanzas con la *Oratio* son de llamar la atención. El elemento innovador en este discurso es la utilización sistemática de la *Poética* de Aristóteles, específicamente de los capítulos VIII, XXIII y XXIV. En este sentido debe señalarse nuevamente la precocidad de Poliziano en cuanto a la lectura del texto griego de la *Poética* (el ejemplar que el humanista utilizó es el ms. Laurenziano 60, 14 que contiene sus apuntes de lectura), cuya *editio princeps* aparecería en Venecia hasta 1508. Más allá de esto la *Praelectio in enarratione Odysseae* representa claramente una refundición de materiales ya utilizados por Poliziano en las anteriores *prolusiones* homéricas. Esto se puede comprobar desde el inicio mismo del texto donde se alude al *Ambra* como a "legitimo poemate". Esto nos indica que Poliziano al preparar sus cursos considera a la par sus propias obras con las de autores de la Antigüedad con las que siempre había trabajado. Este punto es interesante porque puede servir como indicador de que el *Ambra* que, como hemos visto es un elogio de Homero y de Lorenzo de' Medici, es también un elogio que Poliziano hace de sí mismo como poeta grandioso que celebra al poeta por antonomasia y al soberano más importante de la época –al menos a su juicio–. Con respecto a la *Praelectio in enarratione Odysseae* podemos decir que este opúsculo compendia los temas y tópicos ya presentados en el *Ambra* y la *Oratio*, por lo tanto no ofrece ningún cambio en cuanto a la interpretación de Homero y su poesía. Es decir, encontramos de nuevo el característico encomio hacia el

[39] Léon Dorez, "L'hellénisme d'Ange Politien", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 15, pp. 3-32. La descripción del códice en las pp. 6-14.

[40] Luigi Silvano, "Per la cronologia delle lezioni di Angelo Poliziano sull'*Odissea*", *Medioevo Greco*, 1, p. 231.

[41] L. Silvano, "Angelo Poliziano: prolusione a un corso sull'*Odissea*", *Medioevo Greco*, 2, pp. 241-259. El texto de la *prolusio* en las pp. 256-259. En este trabajo encontramos también un detallado análisis de la estructura del discurso (agradezco a L. Silvano por haberme facilitado una copia de sus investigaciones). Véase además A. Poliziano, *Appunti per un corso sull'Odissea. Editio princeps dal Par. gr. 3069*.

poeta griego y la concepción de su poesía como fuente primigenia de todo tipo de saber. Pero más allá de esto, el discurso nos sirve para poner en claro que desde la versión del canto II de la *Ilíada* en 1469, el interés de Poliziano hacia Homero se mantuvo vigente hasta poco antes de su muerte. Debido a esto podemos afirmar que Homero fue un autor que el humanista leyó y estudió constantemente, como lo atestiguan los textos hasta aquí presentados.

Así pues, tras haber hecho este panorámico repaso por los textos homéricos de Angelo Poliziano, podemos concluir que, pese al refinado método filológico que el humanista desarrolló y empleó en tantos otros autores y a sus dotes únicas de intérprete y crítico, la figura cuasi-divinizada de Homero creada en el *Quattrocento* le resultó absolutamente impenetrable. A tal punto llegaba la fascinación que Homero ejercía sobre Poliziano que no tuvo más remedio que adoptar la postura de su época en cuanto al poeta griego. Esto ocasionó que sus escritos homéricos se circunscribieran al elogio y a la repetición de interpretaciones ya hechas previamente, ya fueran antiguas o contemporáneas. Aún así, debemos destacar su labor pionera como homerista, ya que su temprana versión de la *Ilíada*, así como los cursos que impartió en la Universidad de Florencia y las *prolusiones* que de ellos conservamos, si bien no resolvieron los problemas ínsitos en la poesía homérica, sin duda sirvieron como punto inaugural para una lectura distinta, ante todo más profunda, de la *Ilíada* y la *Odisea* que daría pie a lo que siglos más tarde se convertiría en lo que ahora todos conocemos como cuestión homérica.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, ed. Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 2000.

Branca, Vittore, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*. Torino, Einaudi, 1983.

Cerri, Angelo, "La traduzione omerica di Angelo Poliziano (gli epiteti degli dei e degli eroi)", *Acme*, 30, 1977, pp. 143-174.

Cerri, Angelo, "Epiteti ed aggettivi nella versione omerica di Angelo Poliziano", *Acme*, 31, 1978, pp. 349-372.

Dorez, Léon, "L'hellénisme d'Ange Politien", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 15, 1895, pp. 3-32.

Filelfo, Francesco, *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical Edition of Filelfo's "Sphortias", "De Genuensium deditione", "Oratio parentalis" and his Polemical Exchange with Galeotto Marzio*, ed. Jeroen de Keyser. Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 2015.

Franceschini, Ezio y Agostino Pertusi, "Un'ignota *Odissea* latina dell'ultimo Trecento", *Aevum*, 33, 4, 1959, pp. 323-355.

GALAND-HALLYN, Perrine, "La poétique latine d'Ange Politien: de la 'Mimésis' à la métatextualité", *Latomus*, 47, 1, 1988, pp. 146-155.

GARIN, Eugenio (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

GRAFTON, Anthony, "On the Scholarship of Politian and Its Context", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, pp. 150-188.

HOMERO, *Homeri opera* I, eds. David B. Monro y Thomas W. Allen. Oxford, Clarendon, 1920.

HYND, James, "Politian: *Homericus Adolescens*", *Arion*, 6, 3, 1967, pp. 328-335.

KIRCHER, Timothy, "Wrestling with Ulysses: Humanist Translations of Homeric Epic Around 1440", en Luc DEITZ, Timothy KIRCHER y Jonathan REID (eds.), *Neo-Latin and the Humanities*: *Essays in Honor of Charles E. Fantazzi*. Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014, pp. 61-91.

LA CHARITÉ, Claude, "Rabelais lecteur de Politien dans le *Gargantua*", *Le Verger*, 1, 2012, pp. 1-22.

LAIRD, Andrew, "Politian's *Ambra* and Reading Epic Didactically", en Monica GALE (ed.) *Latin Epic and Didactic Poetry*. *Genre*, *Tradition and Individuality*. Swansea, University Press of Wales, 2004, pp. 27-47.

LEVINE RUBINSTEIN, Alice, "The Notes to Poliziano's *Iliad*", *Italia Medioevale e Umanistica,* 25, 1982, pp. 205-239.

LEVINE RUBINSTEIN, Alice, "Imitation and Style in Angelo Poliziano's *Iliad* Translation", *Renaissance Quarterly*, 36, 1, 1983, pp. 48-70.

MAIËR, Ida, "Una page inédite de Politien: la note du Vat. Lat. 3617 Sur Démétrius Triclinius commentateur d'Homère", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 16, 1, 1954, pp. 6-17.

MANDOSIO, Jean-Marc, "Un enseignement novateur: Les cours d'Ange Politien à l'université de Florence (1480-1494)", *Histoire de l'education*, 120 [Le cours magistral: XVe-XXe siècles], 2008, pp. 33-54.

MEGNA, Paola (ed.), *Le note del Poliziano alla traduzione dell'"Iliade"*. Mesina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2009.

ORLANDO, Saverio, "*Ars vertendi*. La giovanile versione dell'*Iliade* di Angelo Poliziano", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 143, 1966, pp. 1-24.

ORVIETO, Paolo, *Poliziano*. Roma, Salerno, 2009.

POLIZIANO, Angelo, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, ed. Isidoro del Lungo. Firenze, G. Barbèra, 1867.

POLIZIANO, Angelo, *Stanze*. *Fabula di Orfeo*, ed. Stefano Carrai. Milano, Mursia, 1988.

POLIZIANO, Angelo, *Silvae*, ed. Francesco Bausi. Firenze, Olschki, 1997.

POLIZIANO, Angelo, *Liber epigrammatum Graecorum*, ed. Filippomaria Pontani. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

POLIZIANO, Angelo, *Silvae*, ed. Charles Fantazzi. Cambridge Mass.-London, Harvard University Press, 2004.

POLIZIANO, Angelo, *Letters*. Volume I, Books I-IV, ed. Shane Butler. Cambridge Mass.-London, Harvard University Press, 2006.

POLIZIANO, Angelo, *Oratio in expositione Homeri*, ed. Paola Megna. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

POLIZIANO, Angelo, *Appunti per un corso sull'Odissea. Editio princeps dal Par. gr. 3069*, ed. Luigi Silvano. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

RABELAIS, François, *Oeuvres complètes*, Mireille Huchon & François Moreau, eds. Paris, Gallimard, 1994.

ROSSI, Vittorio, *Il Quattrocento*. Milano, Vallardi, 1938.

SCHNEIDER, Bernard y Christina MECKELNBORG (eds.), Odyssea *Homeri a Francisco Griffolino Aretino in Latinum translata. Die lateinische* Odyssee-*Übersetzung des Francesco Griffolini*, Leiden-Boston, Brill, 2011.

SILVANO, Luigi, "Per la cronologia delle lezioni di Angelo Poliziano sull'*Odissea*", *Medioevo Greco*, 1, 2001, pp. 227-231.

SILVANO, Luigi, "Angelo Poliziano: prolusione a un corso sull'*Odissea*", *Medioevo Greco*, 2, 2002, pp. 241-259.

SOWERBY, Robin, "Early Humanist Failure with Homer", *International Journal of the Classical Tradition*, 4, 1, 1997, pp. 37-63; y 4, 2, 1997, pp. 165-194.

TOFFANIN, Giuseppe, "Omero e il Rinascimento italiano", *Comparative Literature* 1, 1, 1949, pp. 55-62.

VOIGT, Georg, *Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'Umanesimo*. Firenze, Sansoni, 1888-1890.

De André traduttore di canzoni: tra imitazione e ricreazione

Clara Ferri
Universidad Nacional Autónoma de México

Fabrizio De André (1940-1999) è indubbiamente uno dei piú importanti e talentosi cantautori italiani di tutti i tempi. Nel corso di un'imponente carriera musicale che copre un arco di quasi quarant'anni, Faber, come era soprannominato dai suoi amici, ha inciso ben tredici album e composto una gran quantità di canzoni per sé e per altri interpreti, utilizzando non solo l'italiano, ma anche il ligure, il sardo, il genovese, il napoletano, il rom, il portoghese brasiliano.[1] E l'ha fatto ispirandosi a fatti di cronaca, a autori e opere della letteratura italiana delle origini (Cecco Angiolieri,[2] Jacopone da Todi[3]) e contemporanea (Saba,[4] Pavese,[5] Pasolini[6]), ai Vangeli Apocrifi,[7] alla letteratura classica (Aristofane,[8]

[1] Cfr. Paolo Jachia, "Il pluralismo come scelta etica e culturale in De André", in Giuliana Garzone e Leandro Schena (a cura di), *Tradurre la canzone d'autore*, pp. 191-203.

[2] "S'io fosse foco", brano contenuto nell'album *Vol. III* (1968), è ispirato all'omonimo sonetto di Cecco Angiolieri.

[3] "Ottocento", brano contenuto nell'album *Le Nuvole* (1990), contiene una citazione della lauda drammatica *Donna de paradiso* di Jacopone da Todi ("Figlio figlio/povero figlio/eri bello, bianco e vermiglio").

[4] La canzone "La città vecchia", contenuta nell'album *Tutto De André* (1966), è ispirata alla poesia di Umberto Saba "Città vecchia".

[5] "La canzone del padre", brano contenuto nell'album *Storia di un impiegato* (1973), è ispirato alla poesia di Cesare Pavese "Feria d'agosto".

[6] *Una storia sbagliata* (1980) è dedicata a Pier Paolo Pasolini.

[7] L'album *La buona novella* (1970) è un *concept album* dedicato interamente a una lettura dei Vangeli apocrifi. De André spiega la sua scelta con le seguenti parole: "Avevo urgenza di salvare il cristianesimo dal cattolicesimo. I vangeli apocrifi sono una lettura bellissima con molti punti di contatto con l'ideologia anarchica". (Citato nell'articolo del quotidiano *online* di informazione *Liguria2000news*, "Presentato in conferenza stampa il Festival dell'Aurora. È tra i piú importanti del Sud e si terrà da agosto a Crotone con eventi musicali, teatrali, letterari, cinematografici").

[8] L'album *Le Nuvole* (1990), realizzato in collaborazione con Mauro Pagani, s'ispira all'omonima commedia di Aristofane, come afferma lo stesso De Andrè: "Le Nuvole, per l'aristocratico Aristofane, erano quei cattivi consiglieri, secondo lui, che insegnavano ai giovani a contestare; in particolare Aristofane ce l'aveva con i sofisti che indicavano alle nuove generazioni un nuovo tipo di atteggiamento mentale e comportamentale sicuramente innovativo e provocatorio nei confronti del governo conservatore dell'Atene di quei tempi. La Nuvola piú pericolosa, sempre secondo Aristofane, era Socrate, che lui ha la sfacciataggine di mettere in mezzo ai sofisti. Ma a parte questo, e a parte il fatto che comunque Aristofane fu un grande artista e quindi inconsapevolmente un grande innovatore egli stesso, le mie Nuvole sono invece da intendersi come quei personaggi ingombranti e incombenti nella nostra vita sociale, politica ed economica; sono tutti coloro che hanno terrore del nuovo perché il nuovo potrebbe sovvertire le loro posizioni di potere. Nella seconda parte dell'album, si muove il popolo, che quelle Nuvole subisce senza dare peraltro

Petronio, Apuleio[9]), alle letterature statunitense (Masters[10]), francese (Villon[11] e Baudelaire[12]) e latinoamericana (Mutis[13]). Ha scelto, inoltre, di raccontare per lo piú le storie dei vinti, dei diversi, degli emarginati, tenendo fede alle sue idee libertarie e rispondendo a una coerenza ideologica fortemente impegnata nel sociale.

In tutta questa fervente attività artistica, si è cimentato anche nella traduzione di alcuni brani di cantautori da lui molto amati, quali George Brassens, Leonard Cohen e Bob Dylan. Cercherò brevemente di presentare quest'ultimo aspetto della sua produzione che testimonia una gran maestria sia sul piano testuale che estetico.

Innanzitutto va sottolineato che per molti versi la traduzione di canzoni è paragonabile alla traduzione di poesia, date le comuni caratteristiche metriche e prosodiche dei due generi. Che si tratti di generi affini, seppur diversi, ne convengono musicisti e parolieri, ma anche poeti, linguisti, critici letterari; come Roberto Vecchioni che afferma che "La canzone d'autore assume dalla tecnica poetica alcune figure retoriche, metafore, analogie, sinestesie, ma ne rende piú immediata e 'popolare' l'intelligibilità e la fruizione, accorciando le distanze tra i due campi di lettura delle metafore (verotraslato) e delle allegorie (simbolo e realtà)";[14] o Edoardo Sanguineti che ha analizzato le differenze e le analogie tra poesia e musica;[15] o ancora Mogol che ha approfondito il rapporto tra testo poetico e cantato.[16] Lo stesso De André in un'intervista del 1984, alla domanda se si sentisse piú poeta o cantante e quali differenze ci fossero tra poesia e canzone, rispose:

> Benedetto Croce diceva che, fino all'età di diciotto anni, tutti scrivono poesie; dai diciotto anni in poi rimangono a scriverle solo due categorie di persone: i poeti e i cretini. Quindi io, precauzionalmente, preferirei considerarmi un cantautore. Per quanto riguarda l'ipotesi di differenza fra canzone e poesia, io non ho mai pensato che esistessero arti maggiori o arti minori ma, casomai, artisti maggiori e artisti minori. Quindi se si deve parlare di

nessun evidente segno di protesta". Giancarlo Susanna, "*Stormy weather*. Intervista a De Andrè", pubblicata sulla rivista *Music* nell'autunno del 1990.

[9] P. Jachia, *op. cit.*, p. 192.

[10] L'album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971) è interamente ispirato all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters.

[11] L'album *Tutti morimmo a stento* (1968) è interamente ispirato a *Ballade des pendus* di François Villon.

[12] *Le passanti*, brano contenuto nell'album *Canzoni* (1974), è ispirato alla poesia *A une passante* di Charles Baudelaire.

[13] *Smisurata preghiera*, brano contenuto nell'album *Anime salve* (1996), è ispirato *a Imprese e tribolazioni di Maqroll il Gabbiere* di Álvaro Mutis.

[14] Roberto Vecchioni, "La canzone d'autore in Italia", in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, Appendice 2000*, pp. 279-283.

[15] Edoardo Sanguineti, "Rap e poesia", *Bollettino'900*, 6-7, 1996.

[16] Alfredo Rapetti (Mogol), Giuseppe Anastasi, *Scrivere una canzone*, pp. 37-39.

differenza tra poesia e canzone credo che la si dovrebbe ricercare soprattutto in dati tecnici.[17]

Pertanto, rifacendomi ai tipi di traduzione poetica definiti da Efim Etkind in un saggio del 1982 intitolato *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*,[18] ovvero:

1. la Traduzione-Informazione;
2. la Traduzione-Interpretazione;
3. la Traduzione-Allusione;
4. la Traduzione-Approssimazione;
5. la Traduzione-Imitazione;
6. la Traduzione-Ricreazione;

e in particolar modo ai concetti di traduzione-imitazione –secondo cui il traduttore riformula il testo di partenza dando vita a una creazione propria– e traduzione-ricreazione –in cui, invece, cerca di ricreare la struttura dell'originale nel modo piú fedele possibile–, si vedrá come De André si sia alternato tra l'una e l'altra, talvolta attenendosi scrupolosamente al testo di partenza e alle scelte lessicali e semantiche del brano da tradurre e talaltra applicando opportune sostituzioni, avvalendosi di licenze poetiche, aggiungendo particolari oppure optando per l'eliminazione di strofe intere.

George Brassens

Le prime canzoni tradotte da De André sono quelle di George Brassens, *chansonnier* francese molto in voga negli anni Cinquanta e Sessanta che lo ispirò molto sia nello stile che per le idee anarchiche condivise anche dal nostro. Molti brani di Brassens erano già stati tradotti in dialetto milanese da Nanni Svampa, ma De André decise di tradurne otto in italiano. In questa fase prevalse la tendenza alla ricreazione dei testi, forse per ragioni di cautela o forse per la relativa somiglianza tra il francese e l'italiano che permette una maggior adesione al testo originale.

Per esempio, nella canzone "Mourir pour des idées", nella prima strofa la traduzione di De André è palesemente letterale:

Mourir pour des idées	Morire per delle idee
l'idée est excellente	l'idea è affascinante.
moi j'ai failli mourir	Per poco io morivo
de ne l'avoir pas eu	senza averla mai avuta
car tous ceux qui l'avaient	perché chi ce l'aveva

[17] Citato in Miro Renzaglia, "De Andrè. Dieci anni dopo", *Il Fondo. Magazine di Miro Renzaglia*, 12 gennaio 2009.

[18] Etkin Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, pp. 22-27.

multitude accablante
en hurlant à la mort
me sont tombés dessus
ils ont su me convaincre
et ma muse insolente
abjurant ses erreurs
se rallie à leur foi
avec un soupçon de
réserve toutefois
mourrons pour des idées
d'accord mais de mort lente
d'accord mais de mort lente.

una folla di gente
gridando "viva la morte"
proprio addosso mi è caduta.
Mi avevano convinto
e la mia musa insolente
abiurando i suoi errori
aderì alla loro fede
dicendomi peraltro
in separata sede:
moriamo per delle idee,
vabbè ma di morte lenta,
vabbè ma di morte lenta.

"Nell'acqua della chiara fontana" è una canzone di Brassens del 1961, la cui versione in italiano è inserita nell'album *Volume III* del 1968.

Dal punto di vista metrico, sia nell'originale che nella traduzione la rima è alternata. Tuttavia, pur mantenendo un'estrema fedeltà alla struttura melodico-ritmica, la metrica è diversa: gli ottosillabi dell'originale (tipici della metrica francese) si trasformano in novenari e decasillabi. Tale alterazione è possibile perché nella traduzione di canzoni la metrica può variare senza stravolgere l'originale, purché si mantenga lo stesso schema ritmico-melodico.

Ma ovviamente per preservare il ritmo e soprattutto la rima, De André ha dovuto reinterpretare varie immagini, riuscendo però a non allontanarsi troppo dall'originale dal punto di vista semantico.

Tra le variazioni piú evidenti possiamo segnalare il *vent soudain* che diventa un 'soffio di tramontana'; *les feuilles de vigne*, *les fleurs de lys* e *les fleurs d'oranger* diventano i 'rami di cento mimose'; il riferimento all'esile donna diventa un riferimento al suo piccolo seno o ai suoi fianchi minuti.

Dans l'eau de la claire fontaine

Dans l'eau de la claire fontaine
elle se baignait toute nue.
Une saute de vent soudaine
jeta ses habits dans les nues.

En détresse, elle me fit signe
pour la vêtir, d'aller chercher
des morceaux de feuilles de vigne
fleurs de lys ou fleurs d'oranger.

Avec des pétales de roses,
un bout de corsage lui fis
la belle n'était pas bien grosse,
une seule rose a suffi.

Nell'acqua della chiara fontana

Nell'acqua della chiara fontana
lei tutta nuda si bagnava
quando un soffio di tramontana
le sue vesti in cielo portava.

Dal folto dei capelli mi chiese,
per rivestirla, di cercare
i rami di cento mimose
e ramo con ramo intrecciare.

Volli coprire le sue spalle
tutte di petali di rosa
ma il suo seno era cosí minuto
che fu sufficiente una rosa.

Dans l'eau de la claire fontaine
elle se baignait toute nue.
Une saute de vent soudaine
jeta ses habits dans les nues.

En détresse, elle me fit signe
pour la vêtir, d'aller chercher
des morceaux de feuilles de vigne
fleurs de lys ou fleurs d'oranger.

Avec des pétales de roses,
un bout de corsage lui fis
la belle n'était pas bien grosse,
une seule rose a suffi.

Nell'acqua della chiara fontana
lei tutta nuda si bagnava
quando un soffio di tramontana
le sue vesti in cielo portava.

Dal folto dei capelli mi chiese,
per rivestirla, di cercare
i rami di cento mimose
e ramo con ramo intrecciare.

Volli coprire le sue spalle
tutte di petali di rosa
ma il suo seno era cosí minuto
che fu sufficiente una rosa.

Per quanto riguarda il brano "Il gorilla", l'originale risale al 1953 e racconta in maniera scanzonata la storia di un gorilla di un circo che scappa. È costituito da 9 strofe di ottosillabi, intervallate dal ritornello di un verso con un lungo melisma sull'ultima sillaba accentata.

La versione di De André uscì nel 1968, sempre nell'album *Volume III*, con una strofa in meno e la stessa alterazione metrica della canzone precedente, cioè da ottosillabi a novenari o decasillabi. In entrambe le versioni, la rima è alternata. Le licenze poetiche sono varie, ma in generale l'adesione al senso dell'originale è molto ben riuscita.

Le gorille

C'est à travers de larges grilles
que les femelles du canton
contemplaient un puissant gorille
sans souci du qu'en-dira-t-on.
Avec impudeur, ces commères
lorgnaient même un endroit précis
que rigoureusement ma mère
m'a défendu de nommer ici.

Gare au gorille!

Tout à coup, la prise bien close,
où vivait le bel animal,
s'ouvre on n'sait pourquoi (je suppose
qu'on avait du la fermer mal).
Le singe, en sortant de sa cage
dit "c'est aujourd'hui que je le perds"
il parlait de son pucelage,
vous avez deviné, j'espère.

Il gorilla

Sulla piazza d'una città
la gente guardava con ammirazione
un gorilla portato là
dagli zingari di un baraccone.
Con poco senso del pudore
le comari di quel rione
contemplavano l'animale
non dico dove, non dico come.

Attenti al gorilla!

D'improvviso la grossa gabbia
dove viveva l'animale
s'aprì di schianto non so perché
forse l'avevano chiusa male.
La bestia uscendo fuori di là
disse: "quest'oggi me la levo"
parlava della verginità
di cui ancora viveva schiavo.

Gare au gorille!

L’patron de la ménagerie
criait, éperdu “Nom de nom!
c’est assomant car le gorille
n’a jamais connu de guenon”.
Dès que la féminine engeance
sut que le singe était puceau,
au lieu de profiter de la chance
elle fit feu des deux fuseaux!

Gare au gorille!

Celles là même qui, naguère,
le couvaient d’un oeil décidé,
fuirent, prouvant qu’ell’s n’avaient guère
de la suite dans les idées.
D’autant plus vaine était leur crainte,
que le gorille est un luron
supérieur à l’homme dans l’étreinte,
bien des femmes vous le diront!

Gare au gorille!

Tout le monde se précipite
hors d’atteinte du singe en rut,
sauf une vielle décrépite
et un jeune juge en bois brut.
Voyant que toutes se dérobent,
le quadrumane accéléra
son dandinement vers les robes
de la vielle et du magistrat!

Gare au gorille!

“Bah” soupirait la centenaire,
“qu’on puisse encore me désirer,
ce serait extraordinaire,
et, pour tout dire, inespéré”.
Le juge pensait, impassible,
“Qu’on me prenne pour une guenon,
c’est complètement impossible”
La suite lui prouva que non.

Attenti al gorilla!

Il padrone si mise a urlare
“Il mio gorilla, fate attenzione
non ha veduto mai una scimmia
potrebbe fare confusione”.
Tutti i presenti a questo punto
fuggirono in ogni direzione
anche le donne dimostrando
la differenza fra idea e azione.

Attenti al gorilla!

[...]

Tutta la gente corre di fretta
di qui e di là con grande foga
si attardano solo una vecchietta
e un giovane giudice con la toga.
Visto che gli altri avevan squagliato
il quadrumane accelerò
e sulla vecchia e sul magistrato
con quattro salti si portò.

Attenti al gorilla!

“Bah”, sospirò pensando la vecchia
“ch’io fossi ancora desiderata
sarebbe cosa alquanto strana
e piú che altro non sperata” .
“Che mi si prenda per una scimmia”
pensava il giudice col fiato corto
“non è possibile, questo è sicuro”
il seguito prova che aveva torto.

Gare au gorille!

Supposez que l'un de vous puisse être,
comme le singe, obligé de
violer un juge ou une ancètre,
lequel choisirait-il des deux?
qu'une alternative pareille,
un de ces quatres jours, m'échoie,
c'est, j'en suis convaicu, la vielle
qui sera l'objet de mon choix.

Gare au gorille!

Mais, par malheur, si le gorille
aux jeux de l'amour vaut son prix
on sait qu'en revanche il ne brille
ni par le goût, ni par l'esprit.
Lors, au lieu d'opter pour la vielle,
comme aurait fait n'importe qui,
il saisit le juge à l'oreille
et l'entraîna dans un maquis.

Gare au gorille!

La suite serait délectable,
malheureusement, je ne peux
pas la dire, et c'est regrettable,
ca nous aurait fait rire un peu,
car le juge, au moment suprême,
criait "maman!" pleurait beaucoup
comme l'homme auquel le jour même
il avait fait trancher le cou.

Gare au gorille!

Attenti al gorilla!

Se qualcuno di voi dovesse
costretto con le spalle al muro,
violare un giudice od una vecchia
della sua scelta sarei sicuro.
Ma si dà il caso che il gorilla
considerato un grandioso fusto
da chi l'ha provato però non brilla
né per lo spirito né per il gusto.

Attenti al gorilla!

Infatti lui, sdegnata la vecchia,
si dirige sul magistrato
lo acchiappa forte per un'orecchia
e lo trascina in mezzo a un prato.
Quello che avvenne fra l'erba alta
non posso dirlo per intero
ma lo spettacolo fu avvincente
e la suspence ci fu davvero.

Attenti al gorilla!

Dirò soltanto che sul piú bello
dello spiacevole e cupo dramma
piangeva il giudice come un vitello
negli intervalli gridava "mamma".
Gridava "mamma" come quel tale
cui il giorno prima come ad un pollo
con una sentenza un po' originale
aveva fatto tagliare il collo.

Attenti al gorilla!

Leonard Cohen

Negli anni Settanta, De André si dedicò anche alla traduzione di due cantautori che amava molto: Leonard Cohen e Bob Dylan.

La prima esperienza per De André come traduttore di Cohen è con il brano "Seems long ago, Nancy", una canzone del 1966 poi ripresa nell'album *Songs from a Room* del 1969, che narra la storia vera di una giovane suicida di Montréal.

La versione di De André, con il titolo accorciato, è contenuta nell'album *Volume 8* del 1975 e risulta piú aderente ai criteri della ricreazione che dell'imitazione; le differenze di significato sono minime: la *semiprecious stone* di-

venta 'bigiotteria', la *House of Honesty* il 'palazzo di giustizia', l'aggettivo *strong* viene sostituito da 'distratto', il riferimento all'anno 1969 scompare, il discorso indiretto degli ultimi versi diventa un discorso diretto, ma la differenza piú eclatante è nella forma in cui la protagonista trova la morte: con una *forty five beside her head* nel testo di partenza (TP) e gettandosi 'dal terzo piano' nel testo di arrivo (TA).

Seems long ago, Nancy

It seems so long ago,
Nancy was alone,
looking at the late late show
through a semi-precious stone.
In the House of Honesty
her father was on trial,
in the House of Mystery
there was no one at all,
there was no one at all.
It seems so long ago,
none of us were strong;
Nancy wore green stockings
and she slept with everyone.
She never said she'd wait for us
although she was alone,
I think she fell in love for us
in nineteen sixty one,
in nineteen sixty one.

It seems so long ago,
Nancy was alone,
a forty five beside her head,
an open telephone.
We told her she was beautiful,
we told her she was free
but none of us would meet her in
the House of Mystery,
the House of Mystery.

And now you look around you,
see her everywhere,
many use her body,
many comb her hair.
In the hollow of the night
when you are cold and numb
you hear her talking freely then,
she's happy that you've come,
she's happy that you've come.

Nancy

Un po' di tempo fa
Nancy era senza compagnia
all'ultimo spettacolo
con la sua bigiotteria.
Nel Palazzo di Giustizia
suo padre era innocente
nel palazzo del mistero
non c'era proprio niente
non c'era quasi niente.
Un po' di tempo fa
eravamo distratti
lei portava calze verdi
dormiva con tutti.
Ma cosa fai domani
non lo chiese mai a nessuno
s'innamorò di tutti noi
non proprio di qualcuno
non solo di qualcuno.

E un po' di tempo fa
col telefono rotto
cercò dal terzo piano
la sua serenità.
Dicevamo che era libera
e nessuno era sincero
non l'avremmo corteggiata mai
nel palazzo del mistero
nel palazzo del mistero.

E dove mandi i tuoi pensieri adesso
trovi Nancy a fermarli
molti hanno usato il suo corpo
molti hanno pettinato i suoi capelli.
E nel vuoto della notte
quando hai freddo e sei perduto.
È ancora Nancy che ti dice "Amore
sono contenta che sei venuto.
sono contenta che sei venuto".

L'altra canzone di Cohen tradotta De André è "Joan of Arc", dall'album *Songs of Love and Hate* del 1971, ispirata al celebre personaggio storico bruciato sul rogo. De André la inserí nell'album *Canzoni* del 1974. Si può notare una maggior libertà d'azione nelle scelte del cantautore genovese, sia nella metrica che nel significato. Innanzitutto nell'originale la rima è baciata, mentre nella traduzione è baciata solo nelle prime tre strofe e alternata nelle ultime cinque. Inoltre ci sono alcune aggiunte e licenze poetiche rispetto all'originale, che non ne tradiscono affatto il senso, ma che sicuramente ne alterano la metrica e aggiungono sfumature di grande lirismo. Per esempio, il *swollen appetite* della seconda strofa diventa una 'vocazione al trionfo e al pianto' o nella terza strofa *win such a cold and lonesome heroine* diventa 'vincere l'eroina cosí fredda e abbracciarne l'orgoglio', per cui nella quarta strofa *I love your solitude, I love your pride* diventa 'amo la tua solitudine e amo il tuo sguardo'.

JOAN OF ARC

Now the flames they followed Joan of Arc
as she came riding through the dark;
no moon to keep her armour bright,
no man to get her through this very smoky night.

She said, "I'm tired of the war,
I want the kind of work I had before,
a wedding dress or something white
to wear upon my swollen appetite."

Well, I'm glad to hear you talk this way,
you know I've watched you riding every day
and something in me yearns to win
such a cold and lonesome heroine.

"And who are you?" she sternly spoke
to the one beneath the smoke.
"Why, I'm fire," he replied,
"And I love your solitude, I love your pride".

"Then fire, make your body cold,
I'm going to give you mine to hold",
saying this she climbed inside
to be his one, to be his only bride.

GIOVANNA D'ARCO

Attraverso il buio Giovanna d'Arco
precedeva le fiamme cavalcando
nessuna luna per la corazza ed il manto
nessun uomo nella sua fumosa notte al suo fianco.

Sono stanca della guerra ormai
al lavoro di un tempo tornerei
a un vestito da sposa o a qualcosa di bianco
per nascondere questa mia vocazione al trionfo
[ed al pianto.

Son parole le tue che volevo ascoltare
ti ho spiato ogni giorno cavalcare
e a sentirti cosí ora so cosa voglio
vincere un'eroina cosí fredda, abbracciarne
[l'orgoglio.

E chi sei tu lei disse divertendosi al gioco,
chi sei tu che mi parli cosí senza riguardo,
veramente stai parlando col fuoco
e amo la tua solitudine, amo il tuo sguardo.

E se tu sei il fuoco raffreddati un poco,
le tue mani ora avranno da tenere qualcosa,
e tacendo gli si arrampicò dentro
ad offrirgli il suo modo migliore di essere sposa.

And deep into his fiery heart
he took the dust of Joan of Arc,
and high above the wedding guests
he hung the ashes of her wedding dress.

It was deep into his fiery heart
he took the dust of Joan of Arc,
and then she clearly understood
if he was fire, oh then she must be wood.

I saw her wince, I saw her cry,
I saw the glory in her eye.
Myself I long for love and light,
but must it come so cruel, and oh so bright?

E nel profondo del suo cuore rovente
lui prese ad avvolgere Giovanna d'Arco
e là in alto e davanti alla gente
lui appese le ceneri inutili del suo abito bianco.

E fu dal profondo del suo cuore rovente
che lui prese Giovanna e la colpì nel segno
e lei capì chiaramente
che se lui era il fuoco lei doveva essere il legno.

Ho visto la smorfia del suo dolore,
ho visto la gloria nel suo sguardo raggiante
anche io vorrei luce ed amore
ma se arriva deve essere sempre cosí crudele e
[accecante.

Bob Dylan

Di Bob Dylan De André ha tradotto e interpretato due canzoni: "Desolation Row" e "Romance in Durango".

"Via della povertà" è una versione di "Desolation Row", una canzone del 1965 dell'album *Highway 61 Revisited* che dura ben 11 minuti per un totale di 10 strofe; ispirandosi a Ginsberg e a Elliot, Dylan presenta una carrellata di personaggi grotteschi tratti dal mondo contemporaneo, dalla letteratura, dalla Bibbia e persino dalla tradizione popolare; le immagini oniriche si susseguono in un'atmosfera del tutto surreale. E solo nell'ultima strofa si evince che l'io narrante sta in realtà riportando il discorso di un suo interlocutore in una lettera di risposta che si chiude con una rassegnata riflessione sulla violenza e le atrocità che caratterizzano i vari personaggi, dicendo che sono in fondo comuni a tutto il genere umano.[19]

De André la tradusse a quattro mani con Francesco De Gregori, altro importante cantautore italiano, amico di De André e grande ammiratore di Dylan, che ebbe anche modo di farglielo conoscere. La versione italiana apparve nell'album *Canzoni* del 1974 con il titolo "Via della Povertà". Ci sono parecchie variazioni tra i due testi. Ne citerò soltanto alcune:

Nella 1ª strofa le cartoline dell'impiccagione con cui attacca la canzone originale scivolano fino al 5º verso nella versione tradotta; *the blind commissioner / they've got him in a trance / one hand is tied to the tight-rope walker / the other is in his pants* è semplicemente un 'commissario cieco', che 'per un indizio ti legge la sfortuna'.

[19] Cfr. Giuliana Garzone, "Bob Dylan: traduzione e appropriazione", in G. Garzone e L. Schena, *op. cit.*, pp. 93-99.

Nella 2ª strofa Cenerentola, che nel TP *puts her hands in her back pockets Bette Davis style*, nel TA 'ricorda proprio Bette Davis con le mani appoggiate alla cintura'.

Nella 3ª strofa la *fortune-telling lady* nel TP *has even taken all her things inside*, mentre nel TA 'se n'è andata in compagnia dell'oste'; il Gobbo di Notre Dame scompare per lasciare il posto a un'immagine molto poetica ('aspettando che venga la pioggia ad annacquare la gioia ed il dolore'); anche il primo verso contiene un'immagine assai piú poetica dell'originale ('mentre l'alba sta uccidendo la luna' al posto di *Now the moon is almost hidden*).

La 4ª strofa del TP è interamente dedicata a Ophelia, mentre nel TA compaiono dei personaggi nuovi (i Re Magi, Gesù Bambino, Dr Jekyll e Mr Hyde).

Nella 5ª strofa Einstein è travestito da *Robin Hood* nell'originale e da 'ubriacone' nella traduzione, il suo amico (*a jealous monk*) scompare e il personaggio si ritrova in viaggio 'per l'ultima Thule'.

La 6ª strofa viene eliminata.

Nella 7ª strofa del TP il Fantasma dell'Opera ingozza Casanova *to get him to feel more assured* e mentre nel TA 'per punirlo della sua sensualità'. Inoltre nel primo *they'll kill him with self-confidence / after poisoning him with words* e nel secondo 'parlandogli d'amore dopo averlo avvelenato di pietà'; e ancora, per Dylan *is shouting to skinny girls / "Get Outa Here If You Don't Know / Casanova is just being punished*, mentre per De André 'tre ragazze si son spogliate già' e 'Casanova sta per essere violentato'.

L'8ª strofa è invertita con la 9ª nella versione tradotta. Mi sono permessa di invertirle a mia volta per poterle mettere piú facilmente a confronto. De André fa un esplicito riferimento ad Hitler (assente nel testo di Dylan), che probabilmente sopperisce il riferimento nella strofa eliminata a un fantomatico Dr Filth, una probabile allusione a un criminale nazista e all'Olocausto.

Nella 9ª strofa la figura dei *fishermen hold flowers / between the windows of the sea / where lovely mermaids flow* viene sostituita da quella del 'cielo che si sta allontanando e affacciati alle loro finestre nel mare tutti pescano mimose e lillà'.

Nella 10ª strofa del TP i personaggi sono *lame* e l'io narrante deve *rearrange their faces / and give them all another name*, mentre nel TA è 'gente come tutti noi', né 'mostri' né 'eroi'.

È evidente in questa fase la propensione per l'imitazione piú che per la ricreazione.

Desolation Row

They're selling postcards of the hanging
they're painting the passports brown
the beauty parlor is filled with sailors
the circus is in town
here comes the blind commissioner
they've got him in a trance
one hand is tied to the tight-rope walker
the other is in his pants
and the riot squad they're restless
they need somewhere to go
as Lady and I look out tonight
from Desolation Row.

Cinderella, she seems so easy
"It takes one to know one", she smiles
and puts her hands in her back pockets
Bette Davis style
and in comes Romeo, he's moaning
"You Belong to Me I Believe"
and someone says,
"You're in the wrong place, my friend.
You better leave".
And the only sound that's left
after the ambulances go
is Cinderella sweeping up
on Desolation Row.

Now the moon is almost hidden
the stars are beginning to hide
the fortune-telling lady
has even taken all her things inside
all except for Cain and Abel
and the hunchback of Notre Dame
everybody is making love
or else expecting rain
and the Good Samaritan, he's dressing
he's getting ready for the show
he's going to the carnival tonight
on Desolation Row.

Via della Povertà

Il Salone di bellezza in fondo al vicolo
è affollatissimo di marinai
prova a chiedere a uno che ore sono
e ti risponderà "non l'ho saputo mai".
e cartoline dell'impiccagione
sono in vendita a cento lire l'una
il commissario cieco dietro la stazione
per un indizio ti legge la sfortuna
e le forze dell'ordine irrequiete
cercano qualcosa che non va
mentre io e la mia signora ci affacciamo
[stasera
su Via della Povertà.

Cenerentola sembra cosí facile
ogni volta che sorride ti cattura
ricorda proprio Bette Davis
con le mani appoggiate alla cintura.
Arriva Romeo trafelato
e le grida "il mio amore sei tu!"
ma qualcuno gli dice di andar via
e di non riprovarci piú
e l'unico suono che rimane
quando l'ambulanza se ne va
è Cenerentola che spazza la strada
in Via della Povertà.

Mentre l'alba sta uccidendo la luna
e le stelle si son quasi nascoste
la signora che legge la fortuna
se n'è andata in compagnia dell'oste.
Ad eccezione di Abele e di Caino
tutti quanti sono andati a far l'amore
aspettando che venga la pioggia
ad annacquare la gioia ed il dolore
e il Buon Samaritano
sta affilando la sua pietà
se ne andrà al carnevale stasera
in Via della Povertà.

Ophelia, she's 'neath the window
for her I feel so afraid
on her twenty-second birthday
she already is an old maid
to her, death is quite romantic
she wears an iron vest
her profession's her religion
her sin is her lifelessness
and though her eyes are fixed upon
Noah's great rainbow
she spends her time peeking
into Desolation Row.

I tre Re Magi sono disperati
Gesù Bambino è diventato vecchio
e Mr Hyde piange sconcertato
vedendo Jekyll che ride nello specchio.
Ofelia è dietro la finestra
mai nessuno le ha detto che è bella
a soli 22 anni
è già una vecchia zitella
la sua morte sarà molto romantica
trasformandosi in oro se ne andrà
per adesso cammina avanti e indietro
in Via della Povertà.

Einstein, disguised as Robin Hood
with his memories in a trunk
passed this way an hour ago
with his friend, a jealous monk
he looked so immaculately frightful
as he bummed a cigarette
then he went off sniffing drainpipes
and reciting the alphabet
now you would not think to look at him
but he was famous long ago
for playing the electric violin
on Desolation Row.

Einstein travestito da ubriacone
ha nascosto i suoi appunti in un baule
è passato di qui un'ora fa
diretto verso l'ultima Thule,
sembrava cosí timido e impaurito
quando ha chiesto di fermarsi un po' qui
ma poi ha cominciato a fumare
e a recitare l'ABC
ed a vederlo tu non lo diresti mai
ma era famoso qualche tempo fa
per suonare il violino elettrico
in Via della Povertà.

Dr. Filth, he keeps his world
inside of a leather cup
but all his sexless patients
they're trying to blow it up
now his nurse, some local loser
she's in charge of the cyanide hole
and she also keeps the cards that read
"Have Mercy on His Soul"
they all play on pennywhistles
you can hear them blow
if you lean your head out far enough
from Desolation Row.

[…]

Across the street they've nailed the curtains
they're getting ready for the feast
the Phantom of the Opera
in a perfect image of a priest
they're spoonfeeding Casanova
to get him to feel more assured
then they'll kill him with self-confidence
after poisoning him with words.

Ci si prepara per la grande festa
c'è qualcuno che comincia ad aver sete
il fantasma dell'Opera
si è vestito in abiti da prete
sta ingozzando a viva forza Casanova
per punirlo della sua sensualità
lo ucciderà parlandogli d'amore
dopo averlo avvelenato di pietà

and the Phantom's shouting to skinny girls
"Get Outa Here If You Don't Know
Casanova is just being punished for going
to Desolation Row".

e mentre il fantasma grida
tre ragazze si son spogliate già
Casanova sta per essere violentato
in Via della Povertà.

Now at midnight all the agents
and the superhuman crew
come out and round up everyone
that knows more than they do
then they bring them to the factory
where the heart-attack machine
is strapped across their shoulders
and then the kerosene
is brought down from the castles
by insurance men who go
check to see that nobody is escaping
to Desolation Row.

A mezzanotte in punto i poliziotti
fanno il loro solito lavoro
metton le manette intorno ai polsi
a quelli che ne sanno piú di loro
I prigionieri vengon trascinati
su un calvario improvvisato lí vicino
e il caporale Adolfo li ha avvisati
che passeranno tutti dal camino.
E il vento ride forte
e nessuno riuscirà
a ingannare il suo destino
in Via della Povertà.

Praise be to Nero's Neptune
the Titanic sails at dawn
and everybody's shouting
"Which Side Are You On?"
And Ezra Pound and T. S. Eliot
fighting in the captain's tower
while calypso singers laugh at them
and fishermen hold flowers
between the windows of the sea
where lovely mermaids flow
and nobody has to think too much
about Desolation Row.

E bravo Nettuno mattacchione
il Titanic sta affondando nell'aurora
nelle scialuppe i posti letto sono tutti
[occupati
e il capitano grida "ce ne stanno ancora",
e Ezra Pound e Thomas Elliot
fanno a pugni nella torre di comando
i suonatori di calipso ridono di loro
mentre il cielo si sta allontanando
e affacciati alle loro finestre nel mare
tutti pescano mimose e lillà
e nessuno deve piú preoccuparsi
di Via della Povertà.

Yes, I received your letter yesterday
(about the time the doorknob broke)
When you asked me how I was doing
was that some kind of joke?
All these people that you mention
yes, I know them, they're quite lame
I had to rearrange their faces
and give them all another name
right now I can't read too good
don't send me no more letters, no
not unless you mail them
from Desolation Row.

La tua lettera l'ho avuta proprio ieri
mi racconti tutto quel che fai
ma non essere ridicola
non chiedermi "Come stai?",
questa gente di cui mi vai parlando
è gente come tutti noi
non mi sembra che siano mostri
non mi sembra che siano eroi
e non mandarmi ancora tue notizie
nessuno ti risponderà
se insisti a spedirmi le tue lettere
da Via della Povertà.

Cosí come Dylan a volte cambiava i nomi dei personaggi dal vivo, dando vita a versioni alternative, anche De André si è dilettato nel farlo, creando-

ne una versione "italiana" in cui Cenerentola, Romeo, Einstein, il Fantasma dell'Opera, Casanova, Nettuno, Ezra Pound e Thomas Elliot diventavano rispettivamente Almirante, Fra' John, Covelli, Paolo VI, Berlinguer, Leone, Agnelli e Montanelli.

Il secondo brano di Dylan tradotto da De Andrè è "Romance in Durango", dall'album *Desire* del 1976, che narra la storia di un fuorilegge che, dopo aver ucciso un uomo chiamato Ramón, cerca di raggiungere Durango con Magdalena, la sua amata, per mettersi in salvo.

"Avventura a Durango", la versione italiana scritta insieme al cantautore Massimo Bubola e inserita nell'album *Rimini* del 1978, è certamente il miglior esempio della maestria di De André come traduttore di canzoni.

Sul piano linguistico, mentre Dylan alterna l'inglese e lo spagnolo facendo un *code-switching*[20] –cioè passando da una lingua all'altra nel ritornello– e un *code-mixing*[21] –ovvero seminando qua e là alcune parole in spagnolo come *cantina*, *fandango*, *corrida*, *fiesta*, *padre*– per ricreare l'atmosfera messicana, De André sceglie una miscela di dialetto napoletano-abruzzese che rappresenta idealmente un Sud linguistico altrettanto *pasionario*.

Qui si sente tutta l'esperienza accumulata da De André come traduttore di canzoni: non ha piú timore di allontanarsi dall'originale e si permette delle opportune sostituzioni, come *a few crumbs and a place to hide*, che diventano 'una pizza e un fucile'; gli *hoofbeats like castanets on stone* lasciano il posto alle 'prime stelle sul Rio Grande'; *You'll shine with diamonds in your wedding gown* diventa 'e sotto il velo tu farai la comunione'; i *serpent eyes of obsidian* diventano 'occhi smeraldini di ramarro'.

Sul piano metrico, in entrambe le versioni la rima è alternata, mentre nel ritornello almeno nella versione italiana la rima è ripetuta, una scelta che a Dylan non riuscí cosí bene.

Romance in Durango (1976)	Avventura a Durango (1978)
Hot chili peppers in the blistering sun	Peperoncini rossi nel sole cocente
dust on my face and my cape	polvere sul viso sul cappello
me and magdalena on the run	io e Maddalena all'occidente
I think this time we shall escape	abbiamo aperto i nostri occhi oltre il cancello
sold my guitar to the baker's son	Ho dato la chitarra al figlio del fornaio
for a few crumbs and a place to hide	per una pizza ed un fucile
but I can get another one	la ricomprerò lungo il sentiero
and I'll play for Magdalena as we ride.	e suonerò per Maddalena all'imbrunire

[20] Cfr. Grazia Basile *et al.*, *Linguistica generale*, p. 408.
[21] *Ibid.*, p. 409.

No llores, mi querida
Dios nos vigila
Soon the horse will take us to Durango
Agárrame, mi vida
Soon the desert will be gone
soon you will be dancing the fandango.

Past the Aztec ruins and the ghosts of our people
hoofbeats like castanets on stone
at night I dream of bells in the village steeple
Then I see the bloody face of Ramón
Was it me that shot him down in the cantina
Was it my hand that held the gun?
Come, let us fly, my Magdalena
the dogs are barking and what's done is done

No llores, mi querida
Dios nos vigila
Soon the horse will take us to Durango
Agárrame, mi vida
Soon the desert will be gone
Soon you will be dancing the fandango.

At the corrida we'll sit in the shade
and watch the young torero stand alone
we'll drink tequila where our grandfathers stayed
when they rode with Villa into Torreón
then the padre will recite the prayers of old
in the little church this side of town
I will wear new boots and an earring of gold
you'll shine with diamonds in your wedding gown.

The way is long but the end is near
already the fiesta has begun
the face of God will appear
with His serpent eyes of obsidian

No llores, mi querida
Dios nos vigila
Soon the horse will take us to Durango
Agárrame, mi vida
Soon the desert will be gone
Soon you will be dancing the fandango.

Non chiagne Maddalena
Dio ci guarderà
e presto arriveremo a Durango
Strigneme Maddalena
'sto deserto finirà
e tu potrai ballare o' fandango

Dopo i templi aztechi e le rovine
le prime stelle sul Rio Grande
di notte sogno il campanile
e il collo di Ramón pieno di sangue
Sono stato proprio io all'osteria
a premere le dita sul grilletto
vieni, mia Maddalena voliamo via
il cane abbaia quel che è fatto è fatto

Non chiagne Maddalena
Dio ci guarderà
e presto arriveremo a Durango.
Strigneme Maddalena
'sto deserto finirà
e tu potrai ballare o' fandango.

Alla corrida con tequila ghiacciata
vedremo il toreador toccare il cielo
all'ombra della tribuna antica
dove Villa applaudiva il rodeo
Il frate pregherà per il perdono
ci accoglierà nella missione
avrò stivali nuovi un orecchino d'oro
e sotto il velo tu farai la comunione

La strada è lunga ma ne vedo la fine
arriveremo per il ballo
e Dio ci apparirà sulle colline
coi suoi occhi smeraldini di ramarro.

Non chiagne Maddalena
Dio ci guarderà
e presto arriveremo a Durango.
Strigneme Maddalena
'sto deserto finirà
e tu potrai ballare o' fandango.

Was that the thunder that I heard?	Che cos'è il colpo che ho sentito
my head is vibrating, i feel a sharp pain	ho nella schiena un dolore caldo
come sit by me, don't say a word	siediti qui e trattieni il fiato
Oh, can it be that I am slain?	forse non sono stato troppo scaltro.
Quick, Magdalena, take my gun	Svelta Maddalena prendi il mio fucile
look up in the hills, that flash of light	guarda dov'è partito il lampo
aim well my little one	miralo bene cerca di colpire
we may not make it through the night	potremmo non vedere piú Durango.
No llores, mi querida	Non chiagne Maddalena
Dios nos vigila	Dio ci guarderà
Soon the horse will take us to Durango	e presto arriveremo a Durango.
Agárrame, mi vida	Strigneme Maddalena
Soon the desert will be gone	'sto deserto finirà
Soon you will be dancing the fandango	e tu potrai ballare o' fandango

Vorrei concludere ricordando una dichiarazione di De André durante uno dei suoi concerti riguardo la sua esperienza come traduttore di canzoni, parole che esprimono appieno lo spirito con cui si è misurato in questo campo:

> Penso che quando un autore non è particolarmente in vena di assumersi l'onere, l'incarico, la responsabilità anche di fare un'opera in proprio sia opportuno che traduca dai suoi colleghi che si esprimono in lingue diverse. Si raggiungono nell'immediato due risultati: quello di esercitarsi e quello di mostrarsi anche soggettivamente umili. Io credo che di umiltà ce ne sia bisogno qualsiasi cosa si faccia nella vita, si scelga di fare. E si può raggiungere uno scopo anche direi piú interessante, che è quello di essere anche utili agli altri e insomma traducendo, in questo caso dall'inglese, si mette nelle condizioni le persone che non lo sanno di conoscere quel poco, quel tanto di poesia che può esserci nelle canzoni di alcuni dei nostri colleghi che si esprimono in lingue diverse. Io ho un metodo particolare per tradurre, me ne fotto abbastanza della traduzione letterale. Cerco di entrare piú nello spirito della canzone che è stata scritta e soprattutto nello spirito dell'autore che l'ha pensata, che l'ha sentita che l'ha scritta, in questo confortato anche da quello che diceva il nostro grande critico d'arte don Benedetto Croce il quale asseriva che c'erano due categorie di traduzioni: quelle brutte e fedeli e quelle belle e infedeli e io, di fronte a quello che io riesco a reputare quello che sia il bello, sono disposto a qualsiasi terribile infedeltà.

Bibliografia[22]

BASILE, Grazia *et al.*, *Linguistica generale*. Roma, Carocci, 2010.

ETKIN, Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

[22] Tutti i riferimenti a siti web sono stati consultati per ultima volta il 10 agosto 2017.

Garzone, Giuliana, “Bob Dylan: traduzione e appropriazione”, in Giuliana Garzone e Leandro Schena (a cura di), *Tradurre la canzone d’autore*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 93-99.

Garzone, Giuliana e Leandro Schena (a cura di), *Tradurre la canzone d’autore. Atti del Convegno*. Bologna, Clueb, 2000.

Jachia, Paolo, “Il pluralismo come scelta etica e culturale in De André”, in Giuliana Garzone e Leandro Schena (a cura di), *Tradurre la canzone d’autore*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 191-203.

“Presentato in conferenza stampa il Festival dell’Aurora. È tra i piú importanti del Sud e si terrà da agosto a Crotone con eventi musicali, teatrali, letterari, cinematografici”, *Liguria2000news*. http://www.liguria2000news.com/presentato-in-conferenza-stampa-il-festival-dell%E2%80%99aurora-e%E2%80%99-tra-i-piu-importanti-del-sud-e-si-terra-da-agosto-a-crotone-con-eventi-musicali-teatrali-letterari-cinematografici.html

Rapetti, Alfredo (Mogol) e Giuseppe Anastasi, *Scrivere una canzone*. Bologna, Zanichelli, 2012.

Renzaglia, Miro, “De Andrè. Dieci anni dopo”, *Il Fondo. Magazine di Miro Renzaglia*, 12 gennaio 2009. http://www.mirorenzaglia.org/2009/01/de-andre-10-anni-dopo/

Sanguineti, Edoardo, “Rap e poesia”, *Bollettino’900*, 6-7, settembre 1996. http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/sanguin.htm

Susanna, Giancarlo, “*Stormy weather*. Intervista a De Andrè”, *Music*, autunno 1990. http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=95

Vecchioni, Roberto, *La canzone d’autore in Italia*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Appendice 2000*, vol. I. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 279-283.

Discografia

De André, Fabrizio, *Tutto Fabrizio De André*, 1966.
De André, Fabrizio, *Tutti morimmo a stento*, 1968.
De André, Fabrizio, *Vol. III*, 1968.
De André, Fabrizio, *La buona novella*, 1970.
De André, Fabrizio, *Non al denaro, non all’amore né al cielo*, 1971.
De André, Fabrizio, *Storia di un impiegato*, 1973.
De André, Fabrizio, *Canzoni*, 1974.
De André, Fabrizio, *Vol. 8*, 1975.
De André, Fabrizio, *Rimini*, 1978.
De André, Fabrizio, *Una storia sbagliata / Titti*, 1980 (45 giri).
De André, Fabrizio, *Crêuza de mä*, 1984.
De André, Fabrizio, *Le nuvole*, 1990.
De André, Fabrizio, *Anime salve*, 1996.

La difusión de la lengua y cultura italianas a través de dos emisiones radiofónicas

Jaime Magos
Universidad Autónoma de Querétaro

Esta propuesta tiene por objetivo compartir la experiencia de diseñar, transmitir y evaluar dos transmisiones radiofónicas cuyo propósito es difundir la lengua y aspectos de la cultura italiana. Una de ellas, que acaba de cumplir 16 años al aire, es "Música y cultura de Italia"; está orientada a presentar los más variados aspectos de la música y de la cultura de este país para el público en general de Radio Universidad (radio.uaq.mx); la segunda, que ha llegado a su emisión número 600, se llama "Música y cultura de Italia *per i signori bambini*" y está dirigida a niños, padres de familia y educadores, en donde, a partir de la presentación de música infantil, culta, regional y popular se comentan historias y cuentos cuyo objetivo es incidir no sólo en el conocimiento de la música y cultura de Italia, sino de manera incidental e informal en la formación académica y axiológica del público. Además, con este texto se desea hacer una reflexión sobre el impacto causado en el público en estos años y sobre la estructuración de estos dos programas.

Advertencia

El autor del presente documento no es un comunicador, comunicólogo ni productor profesional de radio; no es, ni siquiera, un comentarista o un locutor profesional: es un educador que ejerce su ministerio a partir de la enseñanza de la lengua y la cultura italianas y de la colaboración en la formación de profesionales universitarios de las lenguas. Por motivos que se explican más abajo, ha incursionado en el campo de la producción y conducción radiofónica a partir de dos emisiones semanales. Esto le ha permitido acceder de manera cotidiana a muchos datos referidos a la música y a la cultura de Italia y, con esto, su bagaje cultural se ha visto muy enriquecido. Escribir el presente artículo significa recuperar la experiencia vivida durante 16 años para comunicarla a sus colegas y para animarlos a incursionar también en esta área que un italianista profesional (o un maestro de cualquier otra lengua) podría abordar después de capacitarse para ello. La radio, sepámoslo y querámoslo o no, es un medio educativo de gran penetración y poder; estar dentro de ella significa no sólo diversificar los modos de difusión de la lengua y cultura que enseñamos, sino que es también la forma

más estética de resistencia ante los embates del sistema socio-político-económico que desamparan a los ciudadanos al no controlar la producción de la radio comercial. Los centros académicos universitarios que se ocupan de la enseñanza de las lenguas y las culturas, podrían hacer uso de estos medios para apoyar su trabajo; para ello es de suma importancia contar con los apoyos institucionales, académicos y políticos, para actuar con seguridad laboral y convicción social.

La cultura en la Universidad Autónoma de Querétaro

La Ley Orgánica de esta Universidad enuncia como objetos de gran importancia (además de la docencia, la investigación y el servicio social) la difusión y la preservación de la cultura y su actuación como agente de cambio y promotor social a través del cumplimiento de sus tareas sustantivas (Cap. II, Artículo 6º, III, V). En esta tarea se cuenta, desde el 3 de agosto de 1979, entre otras instancias, con la estación radiofónica universitaria XHUAQ Radio Universidad, en cuyo Código de Ética se conceptualiza ésta de la siguiente manera:

> Radio UAQ 89.5 FM, emisora de la Universidad Autónoma de Querétaro, tiene como función vincular a la comunidad universitaria con la sociedad queretana. Constituye, por ello, un espacio para la extensión de la cultura y la ciencia, la comunicación del quehacer académico; asimismo, debe contribuir a hacer efectiva la libertad de expresión y el derecho a la información que tiene la ciudadanía.[1]

Este documento dice que, entre otros criterios generales para definir los contenidos de su programación, están los dos siguientes:

> 1.- En los contenidos se procurará, de acuerdo con el perfil de cada programa, abordar propuestas y estimular la inteligencia y la reflexión; asimismo, se procurará la identificación con los intereses del público al que se dirigen los programas, utilizar un lenguaje en el que se muestre su riqueza y su novedad, procurando ser accesibles y comprensibles para el auditorio. Los programas tendrán el objetivo de informar, formar y entretener a la sociedad.
> 7.- La producción cultural reflejará la compleja y contradictoria diversidad de las manifestaciones culturales en Querétaro, el país y el mundo. El contenido musical será incluyente, considerando la amplia gama de creatividad humana.[2]

Éste es el marco jurídico que rige a los dos programas radiofónicos que se describen en el presente documento.

[1] *Código de Ética. Documento Normativo del Consejo Consultivo de Radio UAQ 89.5 FM. Universidad Autónoma de Querétaro*, p. 5.

[2] *Ibid*., pp. 11-12.

Ser italianista

En 1956, durante los trabajos del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de la Lengua y Literatura Italianas, se usó de manera fluida y constante el término "italianista". Dicho término había sido acuñado veinte años antes, pero hasta entonces no se le había dado difusión y había sido poco usado.[3] Si bien este término designa a quienes se dedican de manera profesional al estudio de la lengua y la literatura italianas, Luigi Reale indica la discusión que posteriormente tuvo lugar: ¿por qué no designar también como "italianista" a quien se dedica al estudio de la historia italiana? Aun más, esta discusión podría ampliarse para incluir en el mismo término a quienes se dedican al estudio teórico de la antropología, del arte, y otros más; e inclusive se podría denominar "italianista" a aquel profesional que no se dedica al estudio teórico de las áreas mencionadas, sino que se dedica a su difusión, como los docentes de la lengua italiana, por ejemplo. En este sentido, también se podría denominar "italianista" a quien difunde estudios teóricos de la lengua, la literatura, el arte, la gastronomía, la música, la historia, la geografía, etc., del *bel paese*. Esa difusión podría ser no solo en las aulas, sino también a través de otros medios como los periódicos, las revistas de divulgación popular o especializadas, las redes sociales, los diferentes sitios de Internet y, obviamente, a través de la televisión y de la radio. También la difusión de los aspectos culturales de Italia a través de esos medios podría realizarse en un contexto académico y formal como puede ser una trasmisión en la radio universitaria. Hablar de un caso al respecto es el objetivo del presente documento.

"Música y cultura de Italia"

El Área de Italiano de la Facultad de Lenguas y Letras, en 2000, recibió la invitación por parte de Radio Universidad para participar en una "barra de música internacional" que se estaba creando. El Dr. Luis Alberto Fernández, con la idea de la Mtra. en Antropología Teresa Ortiz, había invitado también a otras Áreas de la misma Facultad: inglés, francés, ruso, alemán. El Área de Italiano consideró que en ese momento no estaba preparada para tal encomienda y no aceptó la invitación. Un año después, 2001, ésta fue reiterada y, ante el temor de perder esa gran oportunidad, se aceptó no sin pocos temores e inseguridades: ninguno de los docentes de italiano tenía formación como comunicador, si bien todos eran docentes profesionales. Se recibió capacitación técnica tanto para escribir guiones radiofónicos como para atender aspectos prácticos como

[3] Luigi M. Reale, *Italianista: chi era costui? Un preludio a Internet*. *Parola di Bruno Migliorini*.

la producción de la voz, el manejo del micrófono, el lenguaje mímico de la cabina, etc. Así, el martes 13 de febrero de 2001, de las 20:00 a las 21:00 horas se dio inicio a esta aventura.

"Música y cultura de Italia" es una transmisión semanal dirigida a todo público que tiene por objetivo compartir con los radioescuchas los más variados aspectos de la música y de la cultura de Italia. Los productores están totalmente convencidos de lo necesario que es que el público radiofónico acceda a este tipo de información no solamente para ampliar su visión cultural del mundo, sino también para prepararse a integrarse a él desde sus planes de vida personales y profesionales. Este programa no se limita a difundir a los cantantes populares de Italia (que ocasionalmente también forman parte de sus programas), sino que intenta ofrecer al público datos y música que tienen que ver con lo Antropológico y Humanista desde sus aspectos más variados.

También se tenía otros objetivos: hacer de este espacio una oportunidad para que todos los maestros de italiano abordaran el estudio de aspectos culturales propios de la lengua que enseñaban, motivar e involucrar a los estudiantes de italiano en la preparación y en la grabación de algunos de estos programas radiofónicos (lo cual implicaba la investigación de temas, la escritura de guiones, la preparación técnica para trabajar en cabina, etc.), incentivar al público radioescucha para que se acercaran al estudio de la lengua italiana y, por supuesto, hacer de este programa radiofónico un espacio para que el Área de Italiano diera a conocer sus actividades y programas. Todos estos objetivos se han ido manifestando, con el tiempo, como demasiado ambiciosos.

En un inicio se pensó que esta trasmisión radiofónica tuviera un esquema fijo e inmóvil que comprendiera: a) la rúbrica de entrada al programa; b) "*Il nostro giornale*", un espacio para difundir las actividades del Área de Italiano; c) "*Come si dice in italiano?*" un espacio para hablar de palabras y frases en esta lengua; d) "*Italia e la sua cultura*" un espacio para hablar de aspectos de la cultura y la civilización de este país; y, finalmente, e) la rúbrica de salida. Inicialmente Radio Universidad diseñó, produjo y grabó las rúbricas de entrada y salida (mismas que están todavía en operación) y los docentes del Área diseñaron, produjeron y grabaron las cortinillas para las tres secciones aquí enlistadas. Con el paso de las semanas y de los meses se fue olvidando la estructura tan rígida que inicialmente se pensó para este programa radiofónico: su estructura gira alrededor de un tema central a partir del cual se derivan los datos que se comparte con el público. También la escritura del guion radiofónico (que era leído ante los micrófonos por el conductor del programa) cedió ante la escritura de un "guion técnico" que sirve para que el Ingeniero de sonido se oriente para incluir la música, las cápsulas que han sido diseñadas y grabadas por los maestros de italiano (para promover los cursos de esta lengua) y la identificación de la radioemisora que por ley debe ser incluida al menos

una vez cada 30 minutos. Si bien este modelo de trabajo implica un esfuerzo mayor porque el conductor del programa carece de un texto para ser leído al público, ha ganado en “frescura”, dado que los radioescuchas están asistiendo a una “charla” y no a una lectura formal y académica en voz alta.

Inicialmente se contaba con una fonoteca muy reducida, constituida únicamente por los discos, sobre todo de música culta, que ya poseía Radio Universidad, y los discos que los docentes y los alumnos podían aportar para los programas. Se deseaba transmitir no sólo música culta, sino también otros géneros, como música popular; ópera y *bel canto*; música de cada una de las regiones de Italia; música infantil cantada por adultos y por niños; música donde se destacara la presencia particular de algún instrumento musical; música sacra por coros y por solistas; música militar de varios tipos; música de algunos momentos históricos, etc. Actualmente se cuenta con una fonoteca privada de casi dos mil volúmenes organizados y clasificados en las categorías mencionadas.

La idea del programa era abordar un variado número de temas culturales relativos a la geografía, a la historia, a la literatura, a la música y al arte italianas; pero también se quería hablar de personajes específicos de cada una de esas áreas. Era objetivo, igualmente, hablar de las fiestas de Italia, de sus costumbres, sus tradiciones, creencias, modos de resolver los aspectos de la vida cotidiana, fantasías, modas, etc., propias de su civilización.

“Música y cultura de Italia *per i signori bambini*”

Durante el desarrollo de los trabajos y con el deseo de presentar al público una muestra de la música infantil en Italia, se grabaron dos programas para ser presentados las dos últimas semanas del mes de abril del mismo 2001. Éstos tuvieron tal éxito que el Dr. Fernández convocó a los docentes del Área de Italiano para solicitarles que también se encargaran de producir otra trasmisión radiofónica dedicada a los niños y con horario estelar el día domingo. Para entonces habían pasado apenas tres meses de esta experiencia, pero ya se comenzaba a ver el interés real de los docentes del Área y hasta dónde se podía contar con el apoyo, tanto de la Facultad de Lenguas y Letras como de los estudiantes, y se decidió no aceptar esa nueva invitación: producir dos programas radiofónicos por semana rebasaba por mucho las posibilidades de todos los apenas enlistados. El Coordinador de XHUAQ decidió, entonces, que de cualquier manera el horario ofrecido quedaría a disposición del Área de Italiano hasta que se decidiera a producir esa segunda transmisión y que, por el momento, se repetiría el programa de los martes también los domingos.

Así, cuatro años después, el domingo 7 de Agosto de 2005, de las 8:00 a las 9:00 horas salió al aire el nuevo programa dedicado a los niños. “Música

y cultura de Italia *per i signori bambini*" es una transmisión semanal dirigida principalmente a los niños, pero también ha sido pensada para los padres de familia, maestros y público en general. El objetivo principal es compartir con el público música (infantil, popular, culta), cuentos infantiles y datos interesantes referidos a la cultura antropológica y humanística de Italia. Se parte del principio de que los productores consideran a los niños como seres en proceso de formación dotados de inteligencia y sensibilidad que deben ser tratados con respeto y consideración; otro principio importante es que los adultos tenemos la obligación moral e histórica de formar a las nuevas generaciones para que éstas se forjen dando lo mejor de sí mismas y con un proyecto de vida que impacte positivamente en el mundo.

La estructura de este nuevo programa incluye solamente dos secciones fijas: a) la canción dictada y b) el momento cultural. La primera consiste en tomar una canción italiana con un tema acorde a los niños por su temática, dividirla en varias partes y dictar cada una de ellas a lo largo de 3 o 4 domingos. En un principio se pensó que esa idea rebasaba la cultura radiofónica: "*¿A quién se le ocurre dictar una canción, a través de la radio, el domingo en la mañana y además en italiano?*" Sin embargo, es una de las secciones más solicitadas porque el público de todas las edades aprende palabras y frases en italiano y muchos exalumnos jóvenes y adultos han tomado esta sección como un momento de "repaso" de la lengua que estudiaron. La segunda sección es un momento en el cual se habla de música culta a través de una de las muchas Óperas italianas que se presentan como una historia que se cuenta durante varios domingos; también se habla de la historia y la técnica de los instrumentos musicales y se presentan fragmentos tocados por ellos o bien se presenta música culta "didactizada" a partir de músicos como Antonio Vivaldi, por ejemplo. En ocasiones el momento cultural se utiliza para presentar y comentar cuentos infantiles italianos o, como invitados especiales, de otras lenguas; se habla en español de esos textos y luego se escucha la narración, pero leída en italiano. A este último elenco pertenece, por ejemplo, *Il piccolo Principe*, que ya ha sido presentado con mucho éxito varias veces. El resto del programa se utiliza para presentar y comentar canciones infantiles propias de la tradición italiana o bien canciones que emergen de los festivales infantiles en ese país (baste citar dos: "Lo zecchino d'oro" o "L'ambrogino d'oro") o de la autoría de algún compositor italiano de canciones para niños: Stefano Bordiglioni, Susy Bellucci, Valeria Rossi, Giovanni Caviezel, Biagio Bagini y tantos más; inclusive, se puede hablar de grandes compositores italianos de música pop que no han dudado en escribir también para los niños: Sergio Endrigo, Simone Cristicchi, Gino Paoli, Bruno Lauzi, Povia, entre muchos otros.

El programa que se emite los martes es grabado previamente, por lo regular. Sólo se consideran dos emisiones en vivo y con la presencia del público:

una, el primer martes del mes de diciembre para saludar al público, compartir con él y desearles una Feliz Navidad; otra, el segundo martes del mes de febrero para festejar el aniversario del programa. Se consideran también otros cuatro programas en vivo, pero que se transmiten desde la cabina, para hablar de los procesos de inscripción a los cursos de italiano y de las demás lenguas que se imparten en la Facultad; dos de ellos se transmiten durante el mes de mayo y los otros dos, en noviembre. El programa dominical dedicado a los niños se graba en cabina y no se ha contemplado nunca hacerlo en vivo y, menos todavía, en presencia del público; el motivo es que, se piensa, se superarían las posibilidades de producción ante un público tan demandante.

En 2017 "Música y cultura de Italia" cumplió 16 años de salir al aire; el programa infantil está por cumplir 12 años. En ese tiempo se han podido vivir muchas experiencias y se han acumulado muchas anécdotas; la mayor parte positivas y gratificantes. También se ha limitado la participación de los alumnos a su asistencia a los programas en vivo o bien a colaborar, como prestadores oficiales de Servicio Social (los que están inscritos en alguno de los programas de Licenciatura en la misma Facultad) sobre todo en la búsqueda y organización de información o en la preparación de discos compactos con música que se consigue en Internet. También, desafortunadamente, se ha ido contando cada vez menos con la participación del cuerpo de docentes del Área de Italiano, los cuales se han limitado a participar en los programas en vivo como interlocutores al momento de informar al público sobre los procesos de inscripción a los cursos de lenguas o a grabar un programa cada semestre. Es menester aclarar que las condiciones de tiempo (es sabido que los maestros universitarios deben cumplir contemporáneamente con funciones de docencia, investigación, gestión administrativa y tutoría), de apoyos institucionales reales (como la compra de materiales, fonoteca, asignación de tiempo en la carga horaria de los maestros, etc.) y, en ocasiones, de posibilidades técnicas (formación técnica para el desempeño en cabina, la escritura de guiones, la consulta de bibliografía impresa o en línea, etc.), son los motivos de este desapego. También habría que decir que otras lenguas como el francés y el ruso, que inicialmente también habían aceptado la invitación a participar en Radio Universidad, han tenido que suspender su colaboración por los mismos motivos.

La cultura y la ley

Para el autor de este documento es claro que el concepto "cultura" ha sido muy analizado y estudiado por diferentes disciplinas del conocimiento humano; sin embargo y considerando al público al cual se está dirigiendo, se considera necesario dedicar algunas líneas a precisar algunos límites teóricos.

El término "cultura" (literalmente, del latín, cultura significa cuidado de la tierra, cultivo) ha pasado a significar el cuidado y el cultivo de la mente, es decir, de la inteligencia humana y de los sentimientos. Como misión, ésta debería estar en manos de todas las instituciones: familia, escuela, Iglesia, sector salud y tiempo libre.[4] Recordemos que una institución es, atendiendo a una sencilla definición enciclopédica, "un organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente. Cada una de las Organizaciones fundamentales de un Estado, nación o sociedad. Órganos constitucionales del poder soberano en la nación" (DRAE). Una institución está caracterizada por tener un espacio particularmente establecido y construido para desarrollar su función; está atendida por profesionales que se han preparado para ello; desarrollan programas y proyectos sustentados en las necesidades de los usuarios y en los objetivos establecidos por el Estado, que se persiguen en el proyecto de vida; establecen tiempos de planeación, de realización y de evaluación de sus resultados y, por último, manejan un código de ética que asegura su buen funcionamiento. Las cinco instituciones señaladas arriba, menos la familia, deberían cumplir de manera responsable y comprometida con esas características. La familia, por su propia naturaleza, no cumpliría con algunas de ellas (lo ideal sería que cumpliera).

La radio y la televisión en México, instituciones que se encuentran a caballo entre el manejo del tiempo libre y la educación, están regidas oficialmente por la "Ley Federal de Radio y Televisión", cuya última revisión se realizó en el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa en 2012. En esa Ley se reconoce que corresponde a la nación verificar los modos y los medios para la trasmisión de las ondas electromagnéticas (Artículo I); también afirma que el Estado debe proteger y vigilar el funcionamiento de estos dos medios de trasmisión y comunicación (Artículo 4º); y, en los diferentes incisos del Artículo 5º, indica, además, que la Radio y la Televisión en nuestro país deben "afirmar el respeto a los principios de la moral social, la dignidad humana y los vínculos familiares", también "evitar influencias nocivas o perturbadoras al desarrollo armónico de la niñez y de la juventud" y "contribuir a elevar el nivel cultural del pueblo y a conservar las características nacionales, las costumbres del país y sus tradiciones, la propiedad del idioma y a exaltar los valores de la nacionalidad mexicana"[5].

[4] En México, las instituciones se encuentran divididas oficialmente en Secretaría de Salud; Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales; Secretaría de Educación Pública; Secretaría de Desarrollo Social; Programa Desarrollo Humano Oportunidades; Presidencia de la República; Instituto Nacional para el Federalismo y Desarrollo Municipal; Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática; Instituto Nacional de Desarrollo Social e Instituto Mexicano de la Juventud. (http://www.alternativasycapacidades/taxonomy/term/39.) Evidentemente la Iglesia no forma parte oficial de ese listado y el manejo del tiempo libre se difumina en los programas de algunas de ellas, lo mismo que el funcionamiento de la radio y la televisión.

[5] *Ley Federal de Radio y Televisión. Secretaría de Comunicaciones y Transportes*. http://www.sct.gob.mx/ fileadmin/_migrated/content_uploads/Ley_Federal_de_Radio_y_Television.pdf

Mención aparte merece la fracción adicionada al Artículo 10º de esta Ley el día 11 de enero de 1981, en donde se indica que compete a la Secretaría de Gobernación "II.- Vigilar que las transmisiones de radio y televisión dirigidas a la población infantil propicien su desarrollo armónico, estimulen la creatividad y la solidaridad humana, procuren la comprensión de los valores nacionales y el conocimiento de la comunidad internacional. Promuevan el interés científico, artístico y social de los niños, al proporcionar diversión y coadyuvar a su proceso formativo". Es igualmente digno de resaltar de manera enfática que a la Secretaría de Educación Pública compete, según el Artículo 11º : "I.- Promover y organizar la enseñanza a través de la radio y la televisión; II.- Promover la trasmisión de programas de interés cultural y cívico; III.- Promover el mejoramiento cultural y la propiedad del idioma nacional en los programas que difundan las estaciones de radio y televisión; IV.- Elaborar y difundir programas de carácter educativo y recreativo para la población infantil."

En otras y pocas palabras, estas leyes y artículos sostienen que la Radio y la Televisión en México tienen un carácter eminentemente formativo y educativo. La educación que reciben los individuos puede ser de tres tipos: formal (la sujeta a especialistas y proyectos institucionales, la escuela); la no formal (cuya sistematización es pobre o nula y que el individuo recibe en sus diferentes núcleos familiares y sociales) y la informal (altamente circunstancial y fortuita). La radio y la televisión entrarían en este último tipo, pero nadie podría negar la gran influencia que ejerce en la formación integral de los individuos.[6]

Basta poco para afirmar que, no obstante, todas las leyes mencionadas que rigen el funcionamiento de la radio y la televisión en México, éstas no cumplen ni remotamente con sus obligaciones; al menos no en el caso de la radio y la televisión comerciales, abiertas, a la mano de cualquier público. Se vive un "desamparo simbólico" es decir, las autoridades no amparan al sujeto en la construcción de sí mismo, siendo que tales autoridades constituyen el "otro" que aparece no sólo como modelo, sino también como continente, como limitante, como autoridad.[7] Se nos ha llevado a no pensar en ello, pero, como dice Lamovsky:

> El discurso cultural de cada época da cuenta de la cosmovisión predominante en un momento histórico dado. Favorece ciertas formas de subjetividad, propone ciertos modelos identificatorios y otorga un abanico de ideales limitados que prestan semblante fálico a la imagen de sí. Normativiza una visión peculiar de lo prescrito y lo prohibido, lo lícito y lo ilícito, lo verdadero y lo falso. También fija un concepto de lo normal y patológico [...]. Desde el Otro social contemporáneo se favorecen ciertas coartadas para eludir la

[6] Jarume Trilla, *La educación no formal*.

[7] J. Magos, "El desamparo simbólico de la televisión en México: un atentado a la niñez", en Jacqueline Martínez (ed.), *Desamparo de la niñez en el mundo capitalista globalizado. Su transmutación poética*, pp. 13-42.

> castración, dibujando nuevas estrategias para sortear la falta que facilitan la posición renegatoria de la castración [...]. La renegación obliga a escindirse y tomar partido sobre la base de suprimir y distorsionar un fragmento de la realidad [...]. El sujeto es fácilmente engañable porque quiere creer en la consistencia del Otro como sede de todas las respuestas o de todo el goce, aunque para ello se haga estafar.[8]

Tipos de cultura

Por otra parte, se afirma que existe una gran discusión entre diferentes especialistas por identificar y definir qué indica realmente el término "cultura". Sin desear ser reduccionista, pero sin querer formar parte de disputas epistemológicas o antropológicas, éste puede ser considerado desde tres ópticas:[9]

- Cultura humanista o "alta cultura": es aquella propia de quienes trabajan en el ambiente cultural: artistas, intelectuales, científicos, literatos, etc. Es la que nos remite a la sensibilidad artística, a los altos valores de un momento histórico que han sido plasmados en la pintura, en la música, en la escultura, en la arquitectura, en la danza, en la fotografía; en suma, la cultura de los aristócratas; la cultura que es el producto de las Bellas Artes y que no está a la mano de cualquiera, porque su adquisición y gozo significa un desembolso económico. La radio y la televisión tendrían que ser, entonces, un medio para acercar este tipo de cultura a las masas, a las clases populares, a los ciudadanos que comprometen su entrada económica con la adquisición de los bienes y servicios de primera necesidad y no tratan de abordar la alta cultura porque está fuera de su alcance o porque no han percibido su presencia. La cultura humanística o "alta cultura", en este orden de ideas, es selectiva, porque no todas las obras del ser humano entran en esta categoría; es normativa o canónica, porque exige un alto grado de perfección para admitir lo creado por el hombre; es carismática, porque sus obras expresan el más alto talento, gracia y sensibilidad del artista; es fruto de un largo proceso educativo, porque el apreciarla implica una educación refinada; es jerárquica, porque quienes acceden a ella se colocan de inmediato en una élite social superior; en fin, es frágil y vulnerable, porque puede ser objeto de corrupciones comerciales y/o económicas. Los temas, sean de cultura o de música que pueden ser abordados y que caerían en esta categoría son muchos y muy variados: la vida y la obra de artistas italianos del pasado y del presente en la literatura, la pintura, la escultura, la música, la arquitectura, etc. Igualmente, algunas obras específicas de tales autores.
- Cultura antropológica: que toma, para su estudio, todas las expresiones y todos los hechos realizados por el hombre en su grupo social: su

[8] L. Lamovsky, *Subjetividad contemporánea: el desamparo simbólico*.

[9] Jordi Busquet Durán, "Reflexiones en torno a la concepción humanista y antropológica de la cultura", *Questiones Publicitarias*, vol. I, 11, 2006, pp. 95-109.

pensamiento, su creación, su folklor, sus costumbres, su cosmovisión, su manera de enfrentar la vida y de resolver los problemas que le son inherentes. En este sentido todo lo que el hombre es y hace, es cultura: cómo nace y cómo muere, cómo viste y cómo come, dónde vive y a dónde viaja, a dónde va y de dónde viene, por qué se entristece y por qué se alegra, cuándo ríe y cuándo llora, por qué se viste y por qué se desviste, qué escribe y qué escucha, cómo habla y cómo lee, qué celebra y qué olvida. Todo. Habría que cambiar el tiempo verbal de estos enunciados y entonces nos estaríamos asomando a su pasado, a sus posibilidades presentes e históricas, a cómo concibe su futuro. También este tipo de cultura tiene sus propias características: es constitutiva, porque le da forma al ser humano y a su manera de vivir la vida; es biológica, porque forma parte de la constitución física de las personas; es histórica, porque toma formas determinadas en cada momento de la vida de un hombre; es objetiva, porque, aun personal, sigue formas establecidas y comprobables socialmente; es aprendida, porque no nace con la persona, sino que ésta la va adquiriendo en contacto con sus grupos sociales; es simbólica, porque cada cosa o acto que la constituye tiene un significado; es pública, porque es compartida por los habitantes de un pueblo; es particular, porque no obstante su carácter público, cada hombre la puede vivir de manera individual y privada; es plural, porque cada persona la vive de una manera diferente y, entonces, existen muchas formas de vivirla; está constituida por universales culturales, porque aun siendo propia de un pueblo en especial, está compuesta por rasgos comunes a todas las culturas del mundo; es relativa, porque cada persona adopta un punto de vista antropocéntrico y etnocéntrico desde el cual mira su propia cultura y, finalmente, es esencialmente híbrida, porque nunca permanece aislada y se constituye de rasgos que le vienen de otras culturas propias y ajenas. Igualmente, en este rubro es muy fácil encontrar música y temas de cultura que compartir con el público: desde cómo viven los italianos (sus fiestas, sus costumbres, sus tradiciones, su cosmovisión, etc.) hasta datos generales y específicos de cada una de las regiones italianas.

- La cultura como el estilo de vida de un pueblo: esta conceptualización de cultura es la suma de la cultura humanística y de la cultura antropológica. No establece diferencias, pero reconoce la pluralidad y la riqueza.

Para los programas de radio que son objeto del presente documento, la cultura es vista como esta tercera acepción: el estilo de vida de los italianos, adultos y niños, que tiene sus propias características, más allá de las clases socio-económicas y de los grupos dominantes. Vista así, el número de temas que se pueden tratar en las trasmisiones radiofónicas es infinito, al igual que los géneros musicales que podrían ser presentados. En efecto, tal vez uno de los sustentos que han permitido que estas trasmisiones hayan llegado a más de 850 horas al aire (la trasmisión de los martes) y a casi 600 horas (programa dedicado a los niños), es la pluralidad de temas culturales y de géneros musicales.

La cultura de un pueblo es, para su estudio, infinita; si ese pueblo es Italia, las posibilidades se multiplican.

La cultura y la inter-cultura en la radio

Como ya se dijo, el objetivo general de estas dos trasmisiones radiofónicas es "promover el conocimiento de la cultura italiana para fomentar el desarrollo humano, lingüístico, social, académico, económico, familiar, etc., de los radioescuchas, dándoles a conocer la existencia del *otro* para su valorización y para el rescate de lo que ellos realmente son".[10]

Éste es un proceso en continuo movimiento y, dado que el público radioescucha es sumamente heterogéneo y que en XHUAQ no se cuenta con los mecanismos tecnológicos para precisar su número, género, estado socioeconómico, nivel académico, formación y experiencia laboral, etc., el trabajo de un productor de radio asemeja, en mucho, al trabajo docente. Cuando uno es maestro, aun conociendo las características apenas enunciadas de su público/alumnos, no puede precisar con exactitud cuándo su palabra generará frutos. Cuando se habla ante el micrófono de la radio no se sabe quién escucha, ni el efecto que las palabras están ejerciendo en sus interlocutores. Al realizar los procesos de evaluación propios de la radio, se le pide al público que se comunique de manera telefónica o por correo electrónico y se le pide que informe cuál es su género, su edad, su formación profesional y trabajo y su sentir respecto al programa radiofónico que está siendo evaluado. Si bien la respuesta del público ha favorecido casi siempre a los dos programas que están siendo revisados en este documento, no es factible precisar las características de sus radioescuchas.

Ante esto, es importante clarificar no sólo el concepto de "cultura" que se maneje al pensar y realizar el trabajo, sino también el concepto de "intercultura". Por inter-culturalidad entendemos el estar juntos por una hora (la duración de ambas trasmisiones) hablando, escuchando, teniendo la oportunidad de pensar y de sentir, con la posibilidad de cerrar el circuito de la comunicación porque es posible hablar telefónicamente o escribir mensajes de texto a través del teléfono celular o a través del correo electrónico.[11] En ese momento de estar juntos pueden pasar varias cosas:[12]

[10] J. Magos, "Interculturalidad y enseñanza de la lengua y cultura italiana a estudiantes universitarios (Apuntes para una reflexión)", en José Manuel González y Francisco Laca (eds.), *Retos del multiculturalismo en un mundo en crisis*, p. 5.

[11] *Ibid*., p. 4.

[12] Elena Ballarin y Paola Begotti, "L'insegnamento della cultura", en Roberto Dolci e Paola Celentin (eds.), *La formazione di base del docente di italiano per stranieri*, p. 112.

- Proceso de inculturación: es decir, escuchando hablar del *otro*, se cobra conciencia de quién es uno mismo. Escuchando hablar de la música y de la cultura de Italia, en este caso, uno puede preguntarse quién se es como mexicano, qué se tiene o no se tiene, qué se vive o no se vive, qué se ha pasado o no se ha pasado. El proceso de inculturación, pues, es el responder ante el otro quién es uno mismo.
- Proceso de aculturación: que también se da ante la presencia del *otro*, pero ahora para comparar culturas. No se trata de comparar para sobrevalorar o desvalorar; se trata de cobrar conciencia de que el *otro* existe y de que es producto de su historia y de su contexto, así como lo es quien establece la comparación. Somos dos, somos diferentes, somos producto de nuestra historia y de nuestro contexto.
- Proceso de culturización: es el resultado de los dos procesos anteriores. Ahora se tiene conciencia de sí mismo (inculturación) y de las diferencias que hay con el *otro* (aculturación), pero además se establece un compromiso personal, histórico, consigo mismo y con el mundo.

Ante la carencia tecnológica para cuantificar el público y las características de quienes escuchan estas transmisiones radiofónicas y si bien resulta imposible precisar de manera matemática y objetiva cuáles son sus reacciones del público, sí se pueden inferir a partir de algunos de las comunicaciones personales, los mensajes telefónicos o que a través del correo electrónico hacen llegar:[13] "La bandera de los italianos se parece mucho a la nuestra...", "Mi nietecito de 3 años se tranquiliza mucho cuando escucha su programa", "Yo estoy aprendiendo a tocar el violín, y me gusta mucho, porque usted siempre nos sugiere aprender a tocar un instrumento musical", "He aprendido muchas palabras y muchas frases escuchando sus programas", "¿Entonces, ellos promulgaron su Constitución después de nosotros...?", "Ahora entiendo por qué la música folclórica mexicana se parece tanto a la italiana...", ¿Comen la fruta para finalizar la comida? ¡Eso está mal!", "Yo siempre pensé que todos los italianos eran altos y rubios...", "Me gusta que sean tan críticos y tan directos para decir las cosas...", "¡Cuántas cosas en común tenemos con los italianos y no nos percatamos de ello!", "Yo creo que los mexicanos deberíamos...", "Si así me hubieran enseñado a apreciar la Ópera cuando era niño, ahora sería un hombre más culto", "¡Qué importante es hacer pensar a los niños en esas cosas!", "No pensaba que aprender a hablar una lengua extranjera me sirviera para ver el mundo con otros ojos. Gracias por hacerme pensarlo así", etc.

Como podría fácilmente inferirse, a pesar de lo subjetivo del caso, estas frases son claro indicio de los procesos de inculturación, aculturación y culturización a los cuales accede el público radioescucha; esto nos da fe de que los objetivos de estas dos transmisiones radiofónicas se están cumpliendo y nos permite seguir adelante.

[13] J. Magos, "Siete pronti? Un'esperienza nella radio universitaria", Bollettino ITALS, novembre 2012.

Conclusiones

La misión de educar a las generaciones jóvenes para que se integren al mundo con una mentalidad de ciudadanos del siglo XXI es tarea de todas las instituciones ya mencionadas: familia, escuela, Iglesia, manejo del tiempo libre y cuidado de la salud. Si existiera un acuerdo explícito entre ellas, una colaboración y un respaldo de unas hacia las otras, si se aplicara la ley para que esto sucediera, si se construyera un contexto formativo y crítico para lograrlo, esta misión se realizaría de mejor manera y con mejores resultados. Mientras tanto, es menester no claudicar y seguir trabajando para, en este caso, no desamparar a las nuevas generaciones ante el embate dañino y apabullante de la radio y de la televisión comerciales.

Una radio universitaria vive, necesariamente, del trabajo y de las aportaciones de los productores independientes, pertenezcan éstos a la misma universidad o no. Esta pluralidad hace, entonces, que la programación de la radio cultural sea variada y rica en cuanto a sus propuestas de temas y de música para ofrecer al público. Se realiza, de esta manera, la misma esencia de la universidad de dar cabida a todas las formas del pensamiento y de la expresión en todas sus manifestaciones y diversidades.

Si bien los procesos de inculturación, aculturación y culturización a los que el público necesariamente llega no son controlados por el productor de trasmisiones radiofónicas como las aquí citadas, es importante tenerlos en mente. Sólo de esta manera se logrará impactar de alguna manera en el público de diferentes estratos socio-económicos y académicos que gustan de sintonizar la radio cultural. Este impacto se logra seleccionando con precisión y con cuidado tanto los temas que serán presentados al público, cuanto la música que amenizará las trasmisiones. La cultura italiana, sea humanística o antropológica, ofrece incontables oportunidades para ello.

Incursionar de manera seria y sostenida en la producción y en la conducción de trasmisiones radiofónicas como las aquí descritas y analizadas, constituye una oportunidad única para un docente de lenguas. La preparación y la realización de un programa radiofónico de este tipo se convierten en una escuela abierta y permanente de cultura y de lengua italianas también para quienes lo producen y lo conducen. La actualización y el enriquecimiento culturales del mismo docente se convierten en un reto, pero son también un producto de gran calidad que proporciona tantas satisfacciones. Es una manera de hacer investigación educativa en el que, citando a Gimeno Sacristán (1992), el primero que se educa es el mismo docente; el público y sus alumnos, después de él mismo, gozarán los frutos de tal trabajo.

La difusión de una lengua y una cultura a través de medios radiofónicos debería ser una meta para todas las instituciones donde éstas se enseñan: los

resultados se multiplican potencialmente al llegar al público también de esta manera. Y no sólo. Es claro que en México existen muy pocos espacios en donde se conduce al público a la reflexión metalingüística que redunde en su cultura general; antes bien, la radio y la televisión comerciales parece que tienen por misión principal anular el lenguaje y el pensamiento de sus públicos. Para que la difusión de las lenguas y las culturas y, por otra parte, el fomento de la competencia metalingüística del público a través de la radio pudieran potencializarse, es necesario contar con apoyos institucionales explícitamente pensados para ello. Las universidades podrían considerar estas actividades dentro de la carga de trabajo de sus docentes y considerarlas como productos incluibles en sus procesos de concurso para estímulos a la docencia y a la investigación, entre otras cosas.

Bibliografía

Ballarin, Elena y Paola Begotti, "L'insegnamento della cultura", en Roberto Dolci e Paola Celentin (eds.), *La formazione di base del docente di italiano per stranieri*. Roma, Bonacci, 2000, pp. 100-109.

Busquet Durán, Jordi. "Reflexiones en torno a la concepción humanista y antropológica de la cultura", *Questiones publicitarias*, vol. I, núm. 11, 2006, pp. 95-109.

Código de ética. Documento normativo del Consejo Consultivo de Radio UAQ 89.5 FM. Universidad Autónoma de Querétaro, México. 2013. http://radio.uaq.mx/ index. php/defensoria-de-audiencias/codigo-de-etica [consultado el 2 de febrero de 2014].

Gimeno Sacristán, José y Ángel. I. Pérez Gómez, *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid, Morata, 1992.

Lamovsky, Liliana, *Subjetividad contemporánea: el desamparo simbólico*. http://www.efbaires. com.ar/files/texts/TextoOnline_173.pdf [consultado el 2 de febrero de 2014].

Ley Orgánica de la Universidad Autónoma de Querétaro. http://www.uaq. mx/transparencia/normatividad/ley-org.pdf [consultado el 12 de abril de 2015].

Magos Guerrero, Jaime, "Interculturalidad y enseñanza de la lengua y cultura italiana a estudiantes universitarios (Apuntes para una reflexión)", en José Manuel González y Francisco Laca (eds.), *Memorias del IV Encuentro Internacional de Interculturalidad. Retos del multiculturalismo en un mundo en crisis*, México, Universidad de Colima, México, 2009 (Disco compacto).

Magos Guerrero, Jaime, "Siete pronti? Un'esperienza nella radio universitaria", *Bollettino ITALS*, novembre 2012. Supplemento alla *Rivista EL.LE*, año X. XLVII.

Magos Guerrero, Jaime, "El desamparo simbólico de la televisión en México: un atentado a la niñez", en Jacqueline Martínez ed., *Desamparo de la niñez en el mundo capitalista globalizado. Su transmutación poética*. México, IARI, CEAPAC, 2015, pp. 13-42.

Reale, Luigi M., "Italianista: chi era costui? Un preludio a Internet. Parola di Bruno Migliorini", *Italianistica Online*. http://www.Italianisticaonline.it/2004/def-migliorini/ [consultado el 10 de enero de 2004].

Trilla, Jarume, *La educación no formal*, Escuela Española, Barcelona, 1992.

Índice

Literaturas en contacto

Lingüística, traducción y difusión del italiano

Crítica y Literatura de Italia
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
se terminó de editar en enero de 2018 en
Taller de Diseño e Impresión, S. A., de C. V.
Avenida Dos No 274, San Pedro de los Pinos, Ciudad de México.
Se utilizaron en la composición tipos Times 12 pts.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Fernando Ibarra

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México







ISBN (edición digital): 978-607-02-9995-7